PRESENTED TO THE LIBRARY

BY

PROFESSOR H. G. FIEDLER

Fiedler J 5550·4

Digitized by Google

Digitized by Google

Hoffmeiſter,

Schiller's Leben.

In der Balz'ſchen Buchhandlung zu Stuttgart iſt neu erſchienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Orbis pictus.

Ein Volksbuch für Jung und Alt, das in allgemein faßlicher Darſtellung das Wichtigſte der Natur- und Menſchenkunde umfaßt, als: die Oberfläche der Erde, die Atmoſphäre, die Naturreiche, den Menſchen nach ſeiner leiblichen und geiſtigen Verſchiedenheit, nach ſeinen geſelligen Verhältniſſen und nach ſeiner mannichfachen Thätigkeit in Künſten und Gewerben ꝛc.

Von C. F. Kauffmann.

Mit einer Einleitung verſehen und eingeführt

von

G. H. v. Schubert,

Hofrath und Profeſſor zu München.

Zwei Theile.

Mit 1 Titelkupfer und **506** erläuternden Abbildungen.

Gr. 8. **56** Bogen Velinpapier, Preis geheftet Rthlr. **3.** — oder fl. **4. 42** kr. **eleg. gebunden** Rthlr. **3. 4** gr. oder fl. **5.**

Dieſes Werk iſt bereits in ſeinen erſten Liefecungen von ausgezeichneten Pädagogen als vortrefflich anerkannt worden. Wir geben nun noch folgendes Urtheil aus den Blättern von Süddeutſchland, 5. Jahrg. 3. Heft: „Die vorliegende Schrift unterſcheidet ſich von andern ähnlichen Erzeugniſſen der neueren Literatur zu ihrem Vortheil einmal dadurch, daß ſie nicht ein bloßes buntes Bilderbuch mit erklärendem Text iſt, ſondern eine geordnete Natur- und Menſchenkunde durch eine Reihe wohlgelungener Holzſchnitte illuſtrirt enthält, ſodann im Weitern dadurch, daß ſie mehr als das Gewöhnliche und Triviale, was andere derlei Jugendſchriften zu koſten geben, darbietet. Ich wüßte darum keine Schrift zu nennen, welche namentlich unſern Jugendlehrern mehr zu empfehlen wäre, die ihre oft ſogar allgemeine farbloſe Vorſtellungen und Kenntniſſe der Natur mehr zu beleben und das armſelige Gerippe von abgezogenen Begriffen und Wahrheiten, das ſie ſo oft vor den Kindern aufſtellen, mit Fleiſch und Blut zu bekleiden im Stande wäre, als dieſe. Soll der Realien-Unterricht in unſern Volksſchulen einheimiſch werden — und dieß iſt ſo nethwendig, als unſere Volkskinder in der Natur leben — ſo iſt die erſte Bedingung, daß er anſchaulich werde, oder — daß er auf einer Fülle von Anſchauungen, welche vor allem der Lehrer ſelbſt haben muß, ſich erhebe. In dieſer Rückſicht könnte die vorliegende Schrift nur dann ſchädlich wirken, wenn ſie den Lehrer von der Natur abzöge, anſtatt ihn darein einzuführen, d. h. wenn ſie ohne ihre Schuld den Lehrer glauben machte, er könnte aus Büchern — wenn auch noch ſo vortrefflich geſchriebenen und illuſtrirten — das lernen, was nur das Buch der Natur ihm geben kann. Nur weckend und anregend möge in dieſer Beziehung die Schrift wirken; und ſie kommt dieſem Zwecke vortrefflich entgegen, indem der Verf. gar häufig an das Nahe, den Augen Vorliegende, Vaterländiſche anknüpft, vom Bekannten zum Minderbekannten fortſchreitet, wiſſenſchaftliche Eintheilungen in den Hintergrund zurücktreten läßt." —

Eiſenlohr.

Digitized by Google

Supplement

zu

Schiller's Werken.

Vierter Theil.

Stuttgart 1840.
P. Balz'ſche Buchhandlung.

Schiller's

Leben, Geiſteſentwickelung und Werke

im Zuſammenhang.

Von

Dr. Karl Hoffmeiſter.

Vierter Theil.

Stuttgart 1840.
P. Balz'ſche Buchhandlung.

Digitized by Google

Inhaltsanzeige des vierten Theils.

Periode der gereiften Kunſtpoeſie.

Zweite Hälfte.

	Seite
Erſtes Kapitel. Ueber die Piccolomini und Wallenſtein's Tod .	3
Zweites Kapitel. Kulturhiſtoriſche und univerſelle Gedichte . .	74
Drittes Kapitel. Entſcheidung für Maria Stuart. Lebensbezüge. Der letzte Muſenalmanach. Geburt einer Tochter und Krankheit der Frau. Schema der Maltheſer. Ueberzug nach Weimar. Zwei Briefe Schiller's an ſeine Mutter.	113
Viertes Kapitel. Ueberſicht der Kunſtanſichten Schiller's, welche in ſeinem Briefwechſel mit Goethe enthalten ſind . . .	133
Fünftes Kapitel. Kunſturtheile über Wilhelm Meiſter, Hermann und Dorothea, Iphigenie und Fauſt, und kritiſches Talent im Allgemeinen. Schiller als Briefſteller und Redakteur	160
Sechstes Kapitel. Orientirung des Leſers. Lebensbezüge in Weimar und Verhältniſſe zu Zeitgenoſſen. Geſundheitszuſtand. Einige kleinere Gedichte. Vollendung der Maria Stuart.	196
Siebentes Kapitel. Maria Stuart	248
Achtes Kapitel. Verdienſte um das Theater. Weitausſehender theatraliſcher Plan. Bearbeitung von Shakſpeare's Macbeth und Grundſätze derſelben	290
Neuntes Kapitel. Perſönliches Verhältniß zu Goethe im Allgemeinen. Dichten und Aufführen der Jungfrau von Orleans. Schiller's Tiſchgeſpräche. Lebensvorfälle bis zum Jahr 1802	308
Zehntes Kapitel. Jungfrau von Orleans	332

Schiller's

dritter Lebensabſchnitt,

oder

Periode der gereiften Kunſtpoeſie.

Von den Horen — 1795 — bis zu Schiller's Tod — 1805.

Zweite Hälfte.

LIBRARY OF THE TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
26 APR 1946
OF OXFORD

Erſtes Kapitel.

Ueber die Piccolomini und Wallenſtein's Tod.

Die Abfaſſungsgeſchichte der Wallenſtein'ſchen Schauſpiele mußte in dem vorigen Theil nicht allein deßwegen ausführlich erzählt werden, weil ſie ſich über ſo manches Lebensjahr Schiller's erſtreckt, ſondern vorzüglich, weil ſie die innere Geſchichte ſeiner Rückkehr zum Drama überhaupt iſt. Jede Epoche machende That verdient eine weitere Darſtellung, während alle nachfolgende, in ihrer Richtung liegende Begebenheiten ſchon kürzer abgehandelt werden können. Ehe wir aber zu einem neuen Gegenſtande übergehen, müſſen wir das Gedicht, welches wir bisher werden ſahen, als ein gewordenes betrachten, damit ſich die Einſicht in dieſe Schöpfung möglichſt vollende.

Man hat das Drama hinſichtlich ſeiner äußern Form mit einer antiken Trilogie verglichen. Aber wir wiſſen ſchon, daß der Dichter die Alten hierin nicht nachahmen wollte, ſondern daß ihn die Maſſe des ſich anhäufenden Stoffes und das Bedürfniß, ſich verſtändlich zu machen, zwangen, ſein Werk endlich in drei Stücke zu theilen. Hierzu kam noch

Schiller's Trieb, alles zu erſchöpfen und der Hang, ſeine Perſonen Betrachtungen anſtellen zu laſſen, was ſeine Arbeit in die Breite trieb.

Von den drei Abtheilungen ſind alſo die beiden erſten nur einleitend. Doch kann das Vorſpiel eher, denn die Piccolomini, als ein ſelbſtſtändiges ſceniſches Bild angeſehen werden. Die Handlung der beiden folgenden Stücke iſt auch ohne Wallenſtein's Lager vollkommen verſtändlich. Erſt mit den Piccolomini tritt der höhere Kothurn ein; in Wallenſtein's Lager werden wir in einer niedrigen Geſellſchaft feſtgehalten. Daher iſt dieſes Vorſpiel von den beiden Stücken der tragiſchen Handlung in der Sprache, im Versmaß, in der Haltung, gänzlich verſchieden, und erfreut ſich in dieſer Entfernung eines eigenthümlichen innern Lebens. Es bedarf der folgenden Stücke gar nicht, um vollkommen zu genügen. Mit den andern zuſammengedacht, verliert es ſeine ſelbſtſtändige Bedeutung, und ſinkt zum veranſchaulichten Motiv und zur dargeſtellten Erklärung der Haupthandlung herab. Dagegen machen die Piccolomini und Wallenſtein's Tod den Perſonen, der Handlung und dem Geiſte nach nur Ein Drama aus. Die Trennung in zwei Stücke iſt nur abgezwungen, weßwegen die jetzige Abgrenzuug beider Schauſpiele auch von der frühern verſchieden iſt, wie wir ſchon oben bemerkten. Wallenſtein's Tod, welcher ſich jetzt mit der Unterredung im aſtrologiſchen Thurm eröffnet, begann erſt mit der Familienſcene im Anfang des dritten Aktes. Dieſer dritte und der vierte Aufzug waren damals in vier Akte ausgedehnt,[1] und die ſieben vorhergehenden nach der jetzigen Eintheilung waren in fünf für das andere Drama zuſammengezogen. Aber nach beiden Eintheilungen liegt zwiſchen dem erſtern und folgenden Stücke kein gedehnter Zeitraum, dieſelbe Handlung läuft ununterbrochen fort, und der Einſchnitt kann bloß durch das Theaterbedürfniß entſchuldigt werden. Die frühere Abtheilung war aber für die Piccolomini doch günſtiger, als die ſpätere. Das Schauſpiel ſchloß ſich mit der Abreiſe des Oktavio aus dem Lager und mit dem Abſchiede von ſeinem Sohne

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 34.

bedeutſamer, als jetzt, wo Max von ſeinem Vater geht, um aus Wallenſtein's eigenem Munde deſſen Schuld oder Unſchuld zu hören. Was aber die Hauptſache iſt, das Verhältniß des Oktavio und Max zu einander und beider zu Wallenſtein und zu ſeiner Empörung war damals vollkommen befriedigend und klar in den Piccolomini zuſammengefaßt, während man jetzt in dem erſten Stücke noch nicht ſieht, für wen ſich Max in dem Widerſtreit, in welchem er ſich befindet, entſcheiden werde. Dazu kommt, daß nach jener urſprünglichen Eintheilung alle Motive, welche den Wallenſtein zur Empörung trieben, und ſein hieraus entſpringender Entſchluß, Dinge, die nicht getrennt werden können, im erſten Schauſpiel vereinigt waren, ſo daß dann für die eigentliche Tragödie nur die Darſtellung des Schickſals ſeiner That übrig blieb. Durch alles das, was nach der neuern Anordnung den Piccolomini entzogen wurde, iſt dieſes Schauſpiel ſo unſelbſtſtändig und mager an Handlung geworden, daß es ſich nicht auf dem Theater hat halten können, während Wallenſtein's Tod noch immer geſpielt und mit Liebe von der Bühne aufgenommen wird.

Gewiß hat Schiller, das kann man ihm zutrauen, das Unpaſſende dieſer ſpätern Trennung erkannt, und er ſah ſich alſo nur durch die überwiegenden poetiſchen Nachtheile, welche mit der erſten Bearbeitung verbunden waren, bewogen, eine Veränderung zu treffen, wodurch die Phyſiognomie beider Stücke eine ganz andere wurde. Ohne Zweifel ſtörte das Raiſonnement, durch welches wohl allein der dritte und vierte Akt von Wallenſtein's Tod damals in doppelt ſo viele ausgebreitet waren, das tragiſche Intereſſe und ließ die Handlung ſich allzu langſam nach ihrer Kataſtrophe hinbewegen und auf ihrem langen Wege ſich gleichſam verdünnen. Eine raſchere tragiſche Entwickelung ſchien durch eine Herübernahme von zwei Akten aus dem zweiten Schauſpiel in das dritte nicht zu theuer erkauft; dieſes gewann wenigſtens beinahe in dem Grade, als jenes verlor. Der Meiſter wollte lieber das erſte, als das letzte Stück unvollkommen haben, wenn es doch der unfügſame Stoff einmal nicht geſtattete, beide zur künſtleriſchen Vollendung zu bringen.

Wie höchſt intereſſant wäre es, wenn wir noch beide Bearbeitungen des Wallenſtein beſäßen, ſo wie wir jetzt ſogar drei Ausgaben des Götz von Berlichingen mit einander vergleichen können![1] Sollte ſich das Manuſkript der erſten Bearbeitung nicht noch in dem Theaterrepertorium zu Weimar, Leipzig oder Berlin vorfinden? Es verdiente im höchſten Grade bekannt gemacht zu werden. Beſonders intereſſant wäre es, zu ſehen, auf welche Weiſe Schiller die drei erſten Akte der Piccolomini jetzt zu fünf erweitert hat; denn ſonſt iſt in ſeinen Gedichten die urſprüngliche Geſtalt immer die weitere, und die ſpätere die zuſammengezogene. Hier hätten wir einmal den umgekehrten Fall.

Sind nun gleich die Piccolomini in ihrer jetzigen Form kein auf ſich ruhendes, abgeſchloſſenes Drama, ſo herrſcht doch in allen drei Stücken eine veränderte, ſich ſteigernde Stimmung. Heiterkeit, Laune und Scherz in Wallenſtein's Lager; ruhige, gemäßigte Umſicht, muthiges Unternehmen, der zarte Friede der beglückten, hoffenden Liebe, obgleich auf ſchwarzem Grunde, im zweiten Stücke; endlich Furcht und Schrecken und herzzerreißende Schauer, wenigſtens vom dritten Aufzuge an, in Wallenſtein's Tod. Das erſte Stück hüpft leicht geſchürzt dahin; das zweite dehnt ſich ruhig und langſam in eine breite Fläche aus; das dritte hat einen reißenden, jähen Sturz in engem Bette.

Ein weites Feld und einen zögernden Charakter[2] gewinnen nämlich die Piccolomini dadurch, daß das Stück die nächſte Vergangenheit der Handlung und der handelnden Perſonen heranzieht. Wallenſtein's Tod dagegen läuft an dem Faden des Augenblickes hin. Das Schauſpiel der Piccolomini hat gleichſam ein doppeltes Geſicht, theils in die Vergangenheit, theils in die Zukunft. Das letzte Stück eilt ſo raſch ſeinem Ende zu, daß es nicht rückwärts blicken kann.

Die ganze Handlung des dreifachen Dramas ſpielt nur vor und in Pilſen und in Eger, und iſt auf einige Tage

[1] Zwei Stellen der erſten Bearbeitung ſtehen in Schiller's Album S. 91 f.

[2] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 343.

beſchränkt. Das Lager fällt in denſelben Tag, mit welchem das Schauſpiel der Piccolomini beginnt. Denn Max kann es dem Küraſſier erſt dann ſagen, daß der General achttauſend Mann nach den Niederlanden abgeben ſoll (Wallenſtein's Lager, Scene 1), wenn er von ſeiner Reiſe aus Kärnthen mit des Feldherrn Gemahlin und Tochter im Lager angekommen iſt; dieß geſchieht aber erſt in den erſten Akten der Piccolomini. Auch treten im Lager ſchon die Dragoner des Buttler auf, dieſer kommt aber mit ſeinem Regiment eben vor Eröffnung des Schauſpiels an. Wegen dieſer Gleichzeitigkeit beider Stücke gelangt auch die ſchon in Wallenſtein's Lager beſchloſſene Bittſchrift der Regimenter, ſie nicht mit dem Kardinal = Infanten nach den Niederlanden ziehen zu laſſen, erſt in Wallenſtein's Tod (Akt 1, Scene 3) an den Oberfeldherrn. Die Piccolomini ſpielen nun dieſen ganzen Tag und die darauf folgende Nacht hindurch. Das Bankett, welches Terzky den Generalen gibt, fällt in die erſte, die Unterredung zwiſchen Oktavio und ſeinem Sohne in die zweite Hälfte derſelben. Der Tag iſt ſchon angebrochen, als Max am Schluſſe des Schauſpiels von ſeinem Vater geht. Als dem Oktavio die Ankunft eines Eilboten angemeldet wird, ruft er in der vorletzten Scene aus: „So früh' am Tag! Wer iſt's?" und Max ſagt, er werde heute noch den Wallenſtein auffordern, ſeinen Leumund vor der Welt zu retten.

Mit dieſem Heute — dem zweiten Tag — beginnt Wallenſtein's Tod. Der Herzog hatte nämlich in derſelben Nacht, in welcher das Bankett gegeben und jenes Geſpräch gehalten wurde, mit Seni aſtrologiſche Beobachtungen angeſtellt [1], und mit den Worten: „Der Tag bricht an, — — es iſt nicht gut mehr operiren," eröffnet ſich das dritte Stück. Es liegt alſo zwiſchen dieſem und dem zweiten Schauſpiel gar keine Zeit. In dieſen zweiten Tag fallen die erſten beiden

[1] Terzky ſagt in den Piccolomini:

„Ja, wißt Ihr,
Daß er ſich in der Nacht, die jetzo kommt,
Im aſtrolog'ſchen Thurme mit dem Doktor
Einſchließen wird und mit ihm obſerviren?"

Akte; mit dem dritten Aufzuge hebt der **dritte** Tag an[1]. Es iſt Morgen, wie man aus Wallenſtein's Worten ſchließen kann: „Es iſt **noch** ſtill im Lager." Dieſen Tag kam der Reitende wieder zurück, den Wallenſtein Tags vorher nach Prag geſchickt hatte. Gegen Abend folgt die Abreiſe nach Eger, wie uns die letzte Scene des dritten Aufzuges lehrt. Am **vierten** Tag Abends langt Wallenſtein in Eger an und in der darauf folgenden Nacht, in der Faſtnacht, findet er ſeinen Tod. Denn Terzky ſagt (Wallenſtein's Tod, Akt 4, Scene 7): „Wir wollen eine luſt'ge Faſtnacht halten." Das große reiche Drama nimmt alſo nicht mehr als vier Tage und zwei Nächte ein.

Wenn wir in unſerer Geſchichte der Schiller'ſchen Dichtung bei dieſem einzigen Werke anlangen, weht eine ungewohnte Luft uns an und belebt uns mit lebendiger Friſche, ein unbekanntes Menſchengeſchlecht iſt um uns herum geſchäftig, von neuen Gegenſtänden ſind wir umgeben, und weite Ausſichten bieten ſich uns dar.

Schiller hatte ſich ſo viele Jahre hindurch mit dieſem Einen Gegenſtand beſchäftigt, daß uns dieſe neue Erſcheinung hieraus ſchon begreiflicher wird. Studium, Anſtrengung, philoſophiſcher Scharfſinn und Gemüth vereinigten ſich in ihm, um dem großen Gegenſtand alle ſeine Seiten abzugewinnen und in deſſen Seele hinunterzuſteigen. Noch entſcheidender aber, als dieſe lange Beſchäftigung mit der Arbeit wirkten auf die neue Geſtaltung des Schauſpiels zwei andere Urſachen ein. Schiller ward durch die genaue Kenntniß ſeines Stoffes und, wie wir wiſſen, durch die ſtill wirkende Kraft Goethe's bewogen, für ſeine Arbeit einen möglichſt **hiſtoriſch-objektiven** Standpunkt zu nehmen; und er wählte die **Schickſalsidee** zum ideellen Prinzip ſeiner neuen Schöpfung.

Ueber den hiſtoriſch-objektiven Standpunkt haben wir früher den Verfaſſer ſelbſt bekennen hören, daß er in dieſer Arbeit über ſich ſelbſt hinausgegangen ſei, denn er arbeite

[1] Thekla ſagt von Max: „Ich hab' ihn heut und geſtern nicht geſehen."

an dem Werke mit keinem andern, als dem rein künſtleriſchen Intereſſe. In allen frühern Schauſpielen ſpricht der Dichter nur ſubjektiv mit überwiegender ſittlicher Neigung ſich ſelbſt, hier ſpricht er objektiv die Zeit aus, in welcher die Handlung ſtatt findet. Jene ſind von ſittlich-politiſchen Ideen ganz beherrſcht und haben daher einen ſentimentalen und rhetoriſchen Charakter, denn Schiller beſaß das Vermögen nicht, ſeine Ideen in individuelle Perſonen umzuſetzen und ins Objektive hinauszutreiben. Hier aber vergeſſen wir, wie Tieck mit Recht ſagt, bei dem beſten und größten Theile des Gedichtes den Dichter ganz. Wallenſtein ſchließt ſich alſo großentheils an die Dichtung an, die wir als die rein poetiſche Gattung oben charakteriſirten,[1] und iſt, wie wir ſchon wiſſen, als die Frucht von eben demſelben äſthetiſchen Läuterungsprozeß zu betrachten, welcher auch ſeine reinſten lyriſchen und epiſchen Stücke geſtaltete. Aber Schiller konnte ſich in dieſer großen Schöpfung eben ſo wenig, als in den meiſten ſeiner kleinern Gedichte, des ſentimentalen Elements ganz entſchlagen, und ſo entſtand die dem übrigen Stücke beinahe widerſtreitende Liebesepiſode des Max und der Thekla.

Doch ehe wir dieſen Theil näher betrachten, müſſen wir in die innere Oekonomie der Tragödie überhaupt eine tiefere Einſicht dadurch zu erhalten ſuchen, daß wir ſehen, wie das Schickſal in ihr wirkt und alles organiſirt. Haben wir dieſes gewürdigt und anerkannt, ſo wird es uns erlaubt ſein, zu zeigen, wie gegen dieſe ideelle Grundlage des Stückes ſich eine andere Hauptidee geltend machte und an welchen Verhältniſſen die folgerechte Durchführung des Schickſals nothwendig ſcheitern mußte. Dann handeln wir erſt von der genannten Epiſode, und zuletzt werden wir noch über einzelne Charaktere zu ſprechen haben.

Ich habe in dem erſten Theil dieſes Werkes den charakteriſchen Unterſchied der antiken und modernen Tragödie dahin beſtimmt, daß ich nachwies, wie jene den Menſchen in den Kampf mit dem Schickſal, dieſe in Streit mit den

[1] Siehe Theil 3, S. 237 ff.

gewohnheitsmäßigen Formen der Geſellſchaft ſtellt, und ich habe den Beweis geliefert, daß Schiller's Dramen der erſten Periode in dieſer letzten Klaſſe ein natürliches und abgeſchloſſenes Syſtem bilden.[1] Den Wallenſtein hat Schiller auf das Schickſal gegründet und darnach würde, ſo ſcheint es, dieſes Drama eine antike Tragödie ſein.

Wie in Schiller's frühern Schauſpielen kaum das Wort Schickſal vorkommt,[2] ſo ſchließt auch ſeine Hiſtoriographie dieſen Begriff aus, indem ſie die Weltgeſchichte als das reine Reſultat der Naturkräfte mit der Freiheit des Menſchen darſtellt.[3] Das Schickſal iſt aber die religiös aufgefaßte und vorgeſtellte Naturnothwendigkeit, und wir wiſſen, daß die eigentlich religiöſe Denkweiſe in Schiller's Weltanſchauung durch die Macht des Sittlichen zurückgedrängt war. So iſt auch in ſeinen philoſophiſchen Abhandlungen von dem Schickſal kaum die Rede, ſo nahe er auch bei der Analyſe der Begriffe: Freiheit, Erhabenheit und Würde, an dieſer Vorſtellung vorbeiſtreifte. Er erörterte dem Kant'ſchen Standpunkt gemäß den Freiheitsbegriff ganz ſeinem ſittlichen, nicht ſeinem religiöſen Gehalte nach, und ſtellte ihm daher, als dem Idealen in uns, nur das Sinnliche, Wirkliche, Naturnothwendige entgegen, wie die äußere Erfahrung uns über daſſelbe belehrt. Nur in Einer Stelle, in dem Aufſatze über die tragiſche Kunſt,[4] ſpricht er eigens über das Schickſal, aber zugleich auch gegen deſſen Wiedereinführung in das neuere Drama, „weil eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schickſal immer demüthigend und kränkend für freie, ſich ſelbſt beſtimmende Weſen ſei.“ „Dieß iſt es,“ fährt er fort, „was uns auch in den vortrefflichſten Stücken der griechiſchen Bühne etwas zu wünſchen übrig läßt, weil in allen dieſen Stücken zuletzt an die Nothwendigkeit appellirt wird, und für unſere, Vernunft fordernde Vernunft immer ein unaufgelöſ'ter Knoten zurückbleibt. Aber auf der höchſten und

[1] Siehe Theil 1, S. 312 ff.

[2] Ebendaſelbſt S. 317.

[3] Ebendaſelbſt S. 219.

[4] Schiller's Werke in E. B., S. 1177. I. (Oktavausg. Bd. 11, S. 544 f.).

letzten Stufe, welche der moraliſch gebildete Menſch erklimmt und zu welcher die rührende Kunſt [1] ſich erheben kann, löſt ſich auch dieſer, und jeder Schatten von Unluſt verſchwindet mit ihm. Dieß geſchieht, wenn ſelbſt dieſe Unluſt mit dem Schickſal wegfällt, und ſich in die Ahnung oder lieber in ein deutliches Bewußtſein einer teleologiſchen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens verliert. Zu dieſer reinen Höhe tragiſcher Rührung hat ſich die griechiſche Kunſt nie erhoben, weil weder die Volksreligion noch ſelbſt die Philoſophie der Griechen ihnen ſo weit voranleuchteten. Der neuern Kunſt, welche den Vortheil genießt, von einer geläuterten Philoſophie einen reinern Stoff zu empfangen, iſt es aufbehalten, auch dieſe höchſte Forderung zu erfüllen und ſo die ganze moraliſche Würde der Kunſt zu entfalten."

So entſchieden verwarf Schiller noch im Jahr 1792 die Schickſalsidee, auf welche er jetzt ſeinen Wallenſtein baute. Das teleologiſche Prinzip der Vorſehung würde aber in der Tragödie eine ſchlechte Rolle geſpielt haben. Konnte er doch dieſe ganze Idee in der Betrachtung des Lebens und der Geſchichte nicht unbedingt gelten laſſen [2] — aber nur wie der Tragiker das Leben und die Welt anſchaut, kann er ſie poetiſch darſtellen. Er erwähnt auch ſpäter der Weltregierung zu dieſem dramatiſchen Gebrauch nicht mehr. Noch in der Hymne auf das Glück ſpricht er den ungriechiſchen Gedanken aus, er nenne den Mann groß, welcher

„Durch der Tugend Gewalt ſelber die Parze bezwingt."

Erſt im Balladenjahr, 1797, begegnen wir plötzlich Dichtungen, in denen die antike Idee des Schickſals lebt, welches den Menſcheu überall da erfaßt, wo er aus dem ihm gezeichneten Gleiſe heraustritt. Der Taucher und der Ring des Polykrates theilen ſich mit dem gleichzeitig verfaßten Wallenſtein in denſelben Grundgedanken.

Wie kam Schiller zu dieſer Idee, die urſprünglich ſeinem Denken und Fühlen ſo fremdartig war? Offenbar wurde ſie

[1] Siehe Theil 2, S. 305.
[2] Ebendaſelbſt S. 217 ff.

ihm durch ſein Studium der Griechen zugeführt und durch Humboldt noch mehr in ihm ausgebildet. Sie ſchloß ſich aber an den tiefgefühlten Gegenſatz an zwiſchen dem, was der Menſch durch eigene Kraft vermag, und was ihm durch das Glück zu Theil wird, welcher Konflikt zwiſchen menſchlicher Selbſtthätigkeit und Glück in ſo vielen ſeiner Gedichte lebt. In Humboldt's Briefen an Schiller wird es an mehrern Stellen vorausgeſetzt, daß die ächte Tragödie den Menſchen im Kampfe mit dem Schickſale darzuſtellen habe. Freilich liegt für den, welcher den hiſtoriſchen Hergang der Sache nicht kennt, die Vermuthung nahe, der Dichter ſei durch den aſtrologiſchen Aberglauben ſeines Helden zu dieſem Prinzip geleitet worden. Aber wir haben ſchon erzählt, wie er erſt nach einem glücklichen Einfall Goethe's dieſen Glauben im Jahr 1798 ernſthaft und würdig zu behandeln anfing, während er es ſchon 1796 an ſeiner Arbeit tadelt, „das eigentliche Schickſal thue noch zu wenig, der Fehler des Helden noch zu viel zu deſſen Unglück.“[1] Dieſe Schickſalsidee fand alſo in der Aſtrologie durch einen glücklichen Zufall einen hiſtoriſchen Schutz, eine zeitgemäße Begründung, aber ſie ging für den Dichter keineswegs aus ihr hervor. Er konnte durch den aſtrologiſchen Glauben ſeine mitgebrachte Theorie faktiſch motiviren und lebendig in die Handlung verweben. Hätte ihm Wallenſtein's Sterndeutung die Schickſalsidee an die Hand gegeben, ſo würde er gewiß dieſe Idee auf die Meinung des Helden beſchränkt und nicht ihre Rechtfertigung eigens allenthalben im Stück verſucht, ſo würde er nicht ſeine ganze Tragödie auf ihr aufgeführt haben.

Es trat jetzt alſo eine neue Idee in Schiller's Dichtung ein, die umfaſſend genug ſchien, ein ganzes Gebäude zu tragen und deſſen Aufbau zu beſtimmen, die tief genug war, ſeinem eindringenden Geiſte eine Fülle von neuen Gedankenkombinationen zu liefern. So wußte er auch bei dieſer objektiven Dichtung ſein philoſophiſches Talent zu betheiligen. Ohne eine klar gedachte, ideelle Einheit blieb auch dieſes Werk nicht; der mannigfaltigſte, reichſte reale Stoff wäre

[1] Schiller's und Goethe's Briefwechſel, Theil 2, S. 272.

ihm ohne einen ſolchen ideellen Gehalt auf die Länge der Zeit trocken und unintereſſant erſchienen.

Wie behandelte er nun ſeinen Stoff nach dieſer Grundidee? Wie geſtaltete ſich ihm ſein großes Werk nach dieſem Prinzip?

Der Held der Tragödie war lange Zeit in ſeinem Plan, ſich gegen ſeinen Kaiſer zu empören, unſchlüſſig, bis er ſich endlich zu dem entſcheidenden Schritte gleichſam gezwungen ſah. „Wie?“ ruft er in dem Drange der Verhältniſſe aus:

„Wie? ſollt' ich's nun im Ernſt erfüllen müſſen,
Weil ich zu frei geſcherzt mit dem Gedanken?
Verflucht, wer mit dem Teufel ſpielt!“

In eben dieſer Weiſe ſpricht er ſich in dem Monolog (Wallenſtein's Tod, Akt 1, Scene 4) aus:

„Beim großen Gott des Himmels! Es war nicht
Mein Ernſt, beſchloſſ'ne Sache war es nie.
In dem Gedanken bloß gefiel ich mir;
Die Freiheit reizte mich und das Vermögen.
War's Unrecht, an dem Gaukelbilde mich
Der königlichen Hoffnung zu ergötzen?“

Daher kann ſich auch z. B. Terzky „manchmal gar nicht in ihn finden,“ ſo ſchwankend waren ſeine Worte und ſein Benehmen. Der dunkle Plan, über dem ſein gekränkter Ehrgeiz Jahre lang brütete, verwirrte ihn ſelbſt, daß er zu keinem beſtimmten und feſten Entſchluſſe gelangen konnte. Weil er mit ſich ſelbſt nicht eins war, konnte ihn auch ſeine nächſte Umgebung nicht begreifen. Als Terzky ihm bemerkt, daß alles, was er bisher mit dem Feind verhandelt habe, auch hätte geſchehen können, wenn er ihn nur hätte zum Beſten haben wollen — da antwortete er dem Grafen:

„Und woher weißt du, daß ich ihn nicht wirklich
Zum Beſten habe? Daß ich nicht euch alle
Zum Beſten habe? Kennſt du mich ſo gut?
Ich wüßte nicht, daß ich mein Innerſtes
Dir aufgethan.“

Wenn daher Octavio in jener langen Unterredung mit ſeinem Sohne (Piccol. Akt 5, Scene 1) verſichert, Wallenſtein habe ihm ſelbſt mit kaltem Blute vertraut,

„Daß er zum Schweden wolle übergehn,
Und an der Spitze des verbundnen Heers
Den Kaiſer zwingen wolle —“

ſo ſagt er zu viel, denn beſchloſſene Sache war es damals noch nicht, doch nicht mehr, als er vorausſetzen und vorausſehen konnte. Nur ſo viel iſt gewiß, daß der Fürſt ſeit jener Kränkung, die er auf dem Reichstage zu Regensburg erfahren, auf Rache am Hauſe Oeſtreich und am Kaiſer ſinnt, und daß das Glück, welches ihn zu einer ſo ſchwindligen Höhe raſch wieder emporgetragen, ſeinen Ehrgeiz zu verbrecheriſchen Gedanken ſteigerte.

Dieſe Leidenſchaft des Ehrgeizes bemächtigt ſich ſeiner dergeſtalt, daß alle ſeine Gedanken von ihr ausgehen und zu ihr zurückkehren. Nur ein gigantiſches Traumbild vermochte dieſe tiefe Seele zu erſchöpfen. Als er, zum erſten Mal nach acht Jahren, ſeine Tochter wiederſieht, iſt es nicht ſeine Vaterliebe, welche durch die holde Erſcheinung in ihm rege gemacht wird, es iſt nur die tiefgewurzelte Ehrſucht, an welche ihn ihr Anblick erinnert (Piccolomini, Akt 2, Scene 3).

„Ja! Schön iſt mir die Hoffnung aufgegangen:
Ich nehme ſie zum Pfande größern Glücks,“

ſind die Worte, mit denen er Thekla bewillkommt, und dieſe hat ganz Recht, daß ſie ihn zu beſchäftigt findet, „als daß er Zeit und Muße könnte haben, an ihr Glück zu denken.“ Kann ſie ein Herz zu ihm faſſen, der ſie nur als ein langgeſpartes Kleinod, als die „höchſte, letzte Münze ſeines Schatzes“ (Wallenſteins Tod, Akt 3, Scene 4) für ſeine egoiſtiſchen Zwecke betrachtet?

Die überlegene Kraft trieb den Helden an, ſich ſo zu geben, wie er war. Er hielt es nie der Mühe werth, „die kühn umgreifende Gemüthsart zu verbergen.“ Er lieh, wie er im Monologe ſagt, dem Unmuth Stimme, er gab der Laune Raum, der Leidenſchaft, und ging nie darauf aus,

den ſchlimmen Schein zu meiden. Deßwegen that er auch, um vollkommen Meiſter ſeines Planes zu ſein, Schritte, die ihn nothwendig als Verräther erſcheinen laſſen mußten, ehe er es wirklich war. Ohne zur Empörung entſchloſſen zu ſein, aber um ſeinem Ehrgeize den Weg zu einem beliebigen Entſchluß zu bahnen, knüpfte er Jahre lang fortgeſetzte Unterhandlungen mit dem Feinde an, und ließ endlich, als das Unternehmen reif zu ſein ſchien, ſeine Generale und Heeresabtheilungen vor Pilſen zuſammenkommen, und auch ſeine Gemahlin und Tochter aus Kärnthen holen, um ſie der Macht des Kaiſers zu entziehen.

Bis hierher ſehen wir den Helden aus freiem Antriebe handeln und auf der Scheidelinie des Verzeihlichen und Strafbaren mit dem Ueberfluß ſeiner Macht ein verwegenes Spiel treiben. Jetzt aber tritt das Verhängniß handelnd ein, welches ihm aus ſeinen eignen Werken eine Mauer aufbaut, die ihm die Umkehr unmöglich macht. Er erhält Nachricht, daß man in Wien ſeine Abſetzung beſchloſſen und den jungen König von Ungarn zu ſeinem Nachfolger beſtimmt habe; und ein kaiſerlicher Abgeordneter, welcher im Lager erſcheint, verlangt, um ihn vorläufig zu ſchwächen und ſeine verdächtigen Plane zu vereiteln, daß Wallenſtein von ſeinem Heere acht Regimenter dem ſpaniſchen Kardinal-Infanten für deſſen Zug nach den Niederlanden abtrete und mit dem übrigen Heere ſogleich gegen Regensburg aufbreche, angeblich um den Rheingrafen aus dieſer Stadt zn vertreiben. Die bevorſtehende ſchimpfliche Abſetzung wollte ſich der ruhmgekrönte Gegner des Guſtav Adolph nicht zum zweiten Male gefallen laſſen; das widerſtritt der Naturnothwendigkeit in ſeinem Buſen:

„Ich kann jetzt noch nicht ſagen, was ich thun will.
Nachgeben aber werd' ich nicht. Ich nicht!
Abſetzen ſollen ſie mich auch nicht.“

Die Rieſenentwürfe in den Müßiggang des Privatlebens zu begraben, ſchien ihm eine Zerſtörung ſeines Weſens: „Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet.“ Eher will er alles

wagen und unternehmen, als daß er, der ſo groß begonnen, ſo klein aufhöre.

Die Motive, die ihn zum Abfall treiben, häufen ſich. Die Regimenter reichen eine Bittſchrift ein, daß Wallenſtein ſie nicht in die Niederlande verleihen möge (Wallenſtein's Tod, Akt 1, Scene 3); Soldaten und Officiere ſind ihm mit Leib und Seele zugethan; letztere verpflichten ſich ſchriftlich, durch einen Betrug des Illo, ſich dem Wallenſtein unbedingt zu weihen; ſie wollen ihn ſeine Feldherrnwürde nicht niederlegen laſſen (Piccolomini, Akt 2, Scene 6) und ſind mit ihm einverſtanden, daß die Armee jetzt, in der üblen Jahreszeit, nicht Böhmen räumen und dem Feind entgegenziehen könne. In allem dieſem ſollen wir nach der Abſicht des Dichters die Wirkſamkeit der verhängnißvollen Macht erkennen, welcher der Menſch anheimfällt, wenn er auch nur in ſeinen Gedanken und Wünſchen das rechte Maß überſchreitet — denn nicht Handlungen oder Worten, ſondern dem innern Getriebe der Seele ließ der modern philoſophirende Dichter das antike Schickſal als Nemeſis folgen. Der Bruch mit dem Hofe war unvermeidlich, ja er war ſchon geſchehen, als der Held immer noch zauderte, den Entſchluß zu faſſen, der ſchon nicht mehr in ſeiner Wahl ſtand. Denn noch hatten ihm ſeine Sterne des Schickſals Wille nicht verkündigt, die rechte Stunde noch nicht genannt, in welcher er froh vertrauend die Ausſaat ſeiner That der dunkeln Zukunft übergeben könnte. Aber als alles Irdiſche ſich ſcheinbar zu ſeinen Gunſten zuſammengefunden und gefügt hatte, täuſchte ihn das Schickſal auch durch den glücklichen Aſpekt der Sterne, den er mit ſeinem Doktor Seni im aſtrologiſchen Thurme beobachtete. Hierbei ruft er, wie erleichtert und ermuthigt, aus (Wallenſtein's Tod, Akt 1, Scene 1):

„Nicht Zeit iſt's mehr zu brüten und zu ſinnen,
Denn Jupiter, der glänzende, regiert,
Und zieht das dunkel zubereitete Werk
Gewaltig in das Reich des Lichts — Jetzt muß
Gehandelt werden, ſchleunig, eh' die Glücks-
Geſtalt mir wieder wegflieht über'm Haupt."

Und um dieſem Vertrauen auf das Sternorakel einen phyſiſchen Nachdruck zu geben, muß in demſelben Augenblick die Nachricht anlangen, daß der alte Unterhändler Seſina, welcher um jede geheime Verhandlung mit den Schweden und Sachſen wußte, mit allen handſchriftlichen Dokumenten des Terzky, von den Kaiſerlichen aufgefangen und ſchon nach Wien abgeführt worden ſei. Nicht herzuſtellen war mehr das Vertrauen; Wallenſtein mußte ein Verräther ſein und bleiben, er mochte machen, was er wollte! Ja, damit ihm der Uebertritt noch mehr erleichtert würde, langte gerade jetzt der ſchwediſche Oberſt Wrangel im Lager an mit ausgedehnter Vollmacht, alles abzuſchließen; denn vereinige man ſich auch dießmal nicht, ſo wolle der Kanzler die Unterhandlung, die nun ſchon ins zweite Jahr hinſchleiche, auf immer für abgebrochen halten.

Das Verhängniß konnte den Helden nicht mit ſtärkern und dichtern Netzen umſtricken; und wenn Eckermann Goethen ſagen läßt, daß Schiller nicht für das viele Motiviren geweſen ſei, ſo gilt dieß nicht für den vorliegenden Fall. Wallenſtein wird, wie Tieck im erſten Bande ſeiner dramaturgiſchen Blätter ganz richtig bemerkt, eher durch zu viele Motive, als durch zu wenige zur Empörung gedrängt.

Er übergibt ſich ſeinem Verhängniß. Von nun an iſt alles in das Schickſal hineingearbeitet, ihm alles zugeſpielt. Schiller hat dadurch erreicht, was er im Prologe ſagt: er hat die größere Hälfte der Schuld ſeines Helden den unglückſeligen Geſtirnen zugewälzt. Aber der Dichter iſt offenbar in den entgegengeſetzten Fehler von dem gerathen, den er vermeiden wollte: das Schickſal thut zu viel, der Held zu wenig. Wie dieſer bisher des Schickſals Verheißung nur abgewartet hat, ſo unterwirft er ſich ihm jetzt mit beinahe leidendem Gehorſam. Von einem Kampfe gegen daſſelbe, oder gar von einem Triumph der Freiheit über das Schickſal, findet ſich keine Spur. So zeigt es ſich im Verfolg des Dramas.

Sogleich nach gefaßter Entſchließung will er die Boten, will er den Wrangel zu ſich gebracht haben, um jenen ſeine Befehle nach Eger und Prag zu geben, um mit dieſem den

Vertrag feſtzuſetzen, und er ſagt (Wallenſtein's Tod, Akt 1, Scene 1): „Schickt nach dem Oktavio!" — Es gibt nicht leicht eine andere ſo tief bedeutungsvolle Stelle, als dieſen einfachen Satz: „Schickt nach dem Oktavio!" nach dem verhängnißvollen Schritt. Der falſche Freund, den ihm das lauernde Geſchick ſeit dem Morgen vor der Lützener Schlacht durch ein doppeltes berückendes Traumbild an ſein redlich, unerſchütterlich vertrauendes Herz gelegt hatte, dieſer muß es ſein, welchen er im erſten Momente, wo er den dunkeln Schickſalsmächten verfallen iſt, zu Hülfe ruft. Rührend iſt Wallenſtein's Verblendung im Geſpräch mit Terzky und Illo (Wallenſtein's Tod, Akt 2, Scene 3) dargeſtellt, trefflich iſt ſie durch die berühmte Erzählung ſeines Traumes motivirt, ſehr kunſtverſtändig läßt ihn der Meiſter jetzt, wo Oktavio erſt in die Haupthandlung vom Helden verflochten wird, ſein ganzes Vertrauen enthüllen und begründen, an einer Stelle, welche mit den unmittelbar folgenden Scenen (Wallenſtein's Tod, Akt 2, Scene 4 und folg.) einen ſo ſchneidenden Kontraſt macht.

In der Unterredung mit Max (Akt 2, Scene 2) macht Wallenſtein als Beweggrund ſeines Verrathes nichts anderes geltend, als die Nothwehr, die aufgezwungene Selbſtvertheidigung; ſein ſittliches Urtheil iſt ſo wenig befangen, daß er ſeinen Schritt, von dem er ausdrücklich ſagt, „daß ihn ſein Bewußtſein tadle," zu bereuen ſcheint, und nachdem Max fort iſt, den Terzky fragt, wo Wrangel ſei. Doch dieſer iſt ſchon abgereiſ't, und Terzky fügt, mit offenbarer Hindeutung auf ein dunkeles dämoniſches Walten, die Worte bei (Akt 2, Scene 3):

„Es war als ob die Erd' ihn eingeſchluckt.
Ich hatt' ihn noch zu ſprechen, — doch weg war er,
Und Niemand wußte mir von ihm zu ſagen.
Ich glaub, es iſt der Schwarze ſelbſt geweſen;
Ein Menſch kann nicht auf einmal ſo verſchwinden."

Worte, deren letzter Theil, von ſeinem myſtiſchen Sinn entblößt, ſehr ſchlecht auf den ehrlichen Wrangel paßt. Wenn wir den Wallenſtein ſo wankelmüthig ſehen, müſſen wir ihn um ſo mehr achten und lieben, als es einleuchtet, daß

die alleinige Quelle dieſes Wankelmuthes nur ſein redliches Herz iſt. Er verliert aber von äſthetiſcher Seite, was er von moraliſcher gewinnt.

Unterdeſſen meinte die allzuſcharfſichtige Gräfin im Sinne ihres Schwagers zu handeln, gab aber dem obwaltenden Verderben nur einen größern Spielraum, indem ſie eine Neigung zwiſchen Max und Thekla beförderte, damit dieſe ihren Geliebten und durch ihn deſſen Vater an der Sache Wallenſtein's feſthielte. Aber an dem Herzen der Liebenden ſcheitert dieſer klug ausgeſonnene Plan, und Octavio hat im pflichtmäßigen Dienſte ſeines Kaiſers insgeheim ſchon beinahe ſämmtliche Befehlshaber für die gute Sache gewonnen und, allen ihm wohlbekannten Veranſtaltungen Wallenſtein's vorgebeugt. Er reiſ't von ihm, um, ſeiner Macht entzogen, nun offenbar gegen ihn zu handeln, und läßt dem Fürſten in Buttler einen ſchlimmern Dämon zurück, als er ſelbſt ihm je geweſen war.

Mit dem dritten Aufzuge fängt eigentlich die Schickſalshandlung erſt an. Der Held will einmal von Geſchäften ruhen, und im lieben Kreis der Seinen eine heitere Stunde verleben. Wie David jenem altteſtamentlichen Könige, ſoll ihm ſeine Tochter durch Zither und Geſang den böſen Dämon vertreiben, „der um ſein Haupt die ſchwarzen Flügel ſchlägt.“ Aber es iſt der Tochter, die eben über ſeinen Abfall vom Kaiſer belehrt worden war, unerträglich, ihn nur zu ſehen, es iſt ihr unmöglich, vor ihm zu ſingen. — Jetzt nimmt, Schlag auf Schlag, eine ſchlimme Nachricht die ſchlimmere auf; jede Aufklärung vermehrt das Uebel; alles iſt Erwartung, Angſt, Unfall. Iſolani, die andern Generale mit ihren Regimentern ſind verſchwunden, die Tiefenbacher wollen nicht gehorchen — Octavio Piccolomini hat ſeinen Freund verrathen! Den Helden wirft mehr der Schmerz über den Betrug, als über den Verluſt einen Augenblick zu Boden; aber ſchnell erhebt er ſich wieder im Bewußtſein ſeiner beſſern Natur, im geretteten Glauben an ſeine Sterne (Akt 3, Scene 9):

„Die Sterne lügen nicht, das aber iſt
Geſchehen wider Sternenlauf und Schickſal“ ꝛc.

Und in dieſem Augenblicke naht ſich ihm — Buttler, wie er meint, ſein treu gebliebener Freund:

„Komm' an mein Herz, du alter Kriegsgefährte!
So wohl thut nicht der Sonne Blick im Lenz,
Als Freundes Angeſicht in ſolcher Stunde.“

Ihm, „dem Redlichen,“ äußerte er ſich noch eben (Akt 2, Scene 4), habe er ein ſtilles Unrecht abzubitten, denn ein lügenhaftes Gefühl, deſſen er nicht Herr ſei, überſchleiche in deſſen Nähe ſchaudernd ihm die Sinne, und hemme der Liebe freudige Bewegung. Jetzt klagt er dem „Treuen“ ſeinen großen, menſchlichen Schmerz, und verbirgt ſein Geſicht an ſeiner Bruſt, und als Buttler ſagt, er ſolle den Falſchen vergeſſen, erwiedert der Unglückſelige:

„Wohl, wohl geſprochen. Fahre hin! Ich bin
Noch immer reich an Freunden; bin ich nicht?
Das Schickſal liebt mich noch, denn eben jetzt,
Da es des Heuchlers Tücke mir entlarvt,
Hat es ein treues Herz mir zugeſendet.“

Schwerlich iſt noch von irgend einem andern Dichter die verhängnißvolle Verblendung des Menſchen und ſeine Kurzſichtigkeit ſo rührend und erſchütternd dargeſtellt.

Und dieſer Todesengel, auf deſſen „treue Schulter“ er ſich ſtützt, verkündet ihm nun, wie der Lärm im Lager entſtanden, daß Prag verloren, daß er ſelbſt mit Terzky und Illo geächtet ſei.

Es verdient bemerkt zu werden, daß dieſer Zuſammenſturz ſeiner Größe unmittelbar darnach folgt, wo Wallenſtein noch davon geſprochen hatte, daß er ſeine Tochter nicht niedriger loszuſchlagen denke, als um ein Königsſcepter, und daß die Nemeſis die ahnungsvolle Antwort ſeiner Gemahlin: O mein Gemahl! Sie bauen immer, bauen bis in die Wolken u. ſ. w. (Akt 3, Scene 4), ſogleich in Erfüllung bringt. Der Fürſt erträgt übrigens dieſe Schläge mit ruhiger Faſſung und gelaſſenem Muthe. Aber es iſt ein irdiſcher Muth, welcher ſich auf ſeine vermögende Geiſteskraft, auf die noch treu gebliebenen Regimenter und auf die Hülfe von den Schweden ſtützt — und nicht der ideale Muth, welcher

dem tragiſchen Helden im Kampfe mit dem Schickſal erwächſ't. Dieſes glaubt ja Wallenſtein auf ſeiner Seite zu haben.

In der folgenden Scene im großen Saal, in welcher er den abgeordneten Küraſſiren ſeine großartige Tendenz zu erkennen gibt, daß er die Schweden nur zu benutzen gedenke, um ſich endlich zwiſchen ihnen und den Deutſchen, zwiſchen den Lutheriſchen und Katholiſchen zum Schiedsrichter aufzuwerfen und Europa mit dem lang erſehnten Frieden zu beglücken, da tritt Buttler mit ſeinem erheuchelten Eifer und der Nachricht dazwiſchen, daß Terzky's Regimenter die kaiſerlichen Adler abreißen und Wallenſtein's Zeichen aufpflanzen, und der Fürſt ruft, als nun auch die Pappenheimer ſich von ihm gewandt haben, ahnend aus (Akt 3, Scene 16):

„Buttler! Buttler!
Ihr ſeid mein böſer Dämon; warum mußtet Ihr's
In ihrem Beiſein melden! — Alles war
Auf gutem Weg — Sie waren halb gewonnen" ꝛc.

Doch ein neuer Glücksſtern zeigt ſich noch ſeinem „wahrſagenden Herzen": Max iſt noch hier.

„Er hat mich nicht verrathen, hat es nicht
Vermocht — Ich habe nie daran gezweifelt."

Aber Max iſt nur gekommen, um ſeiner Thekla das letzte, ewige Lebewohl zu ſagen. Weder ernſte Drohung noch bevorſtehende Gefahr kann ſeinen Muth erſchüttern; und des Herzogs rührende Bitten, die wohl noch kein menſchlich empfängliches Auge ohne eine Thräne las: „Max, bleibe bei mir! — — Es kann nicht ſein, ich mag's und will's nicht glauben, daß mich der Max verlaſſen kann" ꝛc., können wohl ſein Herz zerreißen, aber ihn nicht von Pflicht und Ehre abrufen, und als er zwiſchen ihr und den Regungen der frommen Freundestreue zu wanken beginnt, beſtärkt ihn Thekla ſelbſt in ſeiner frühern Wahl. Der Zug ihres Herzens iſt auch hier des Schickſals Stimme. Doch ſchnell, in grauſendem Zuſammenklang, zeigt ſich auch die äußere Nothwendigkeit, den Liebling mit ſeinen Pappenheimern ziehen zu laſſen. Mit ſeiner natürlichen Unerſchrockenheit ſteht der

Helrenmüthige auch jetzt noch aufrecht im allgemeinen Schiffbruch, und ſchnell gefaßt, entweicht er dem Geſchick noch an demſelben Abend nach Eger.

Doch in dieſem vermeintlichen Rettungsort iſt ihm ſein Verderben ſchon im voraus bereitet. An den Kommandanten der Feſtung hatte er Buttlern, deſſen Freund und Landsmann, ſchreiben laſſen, ihn in dieſelbe aufzunehmen. Gordon öffnet ſie unbedenklich, — weil ihm ein kaiſerlicher Brief befiehlt, nach Buttler's Ordre blindlings ſich zu fügen. „Bis hierher, Friedland, und nicht weiter!“ ſpricht, nachdem Wallenſtein mit den Treugebliebenen in Eger angekommen iſt, durch Buttler's Mund die Schickſalsgöttin. Dieſer will Ehr' und Leben verpfändet haben, ihn hier gefangen zu nehmen, und bewegt den greiſen Kommandanten, ihm hierin Beiſtand zu leiſten. Die Kunde kommt an, daß die Schweden den Max mit ſeiner Heldenſchaar beſiegt und getödtet haben, daß ſie nur noch fünf Meilen entfernt ſtehen, daß ſie Morgen, zwölftauſend Mann ſtark, ihren Einzug halten werden. Terzky und Illo jubeln in blinder, übermüthiger Siegestrunkenheit, während ſie ſchon vom Mordnetz umſtrickt ſind. Wenn in Buttler auch etwas für Wallenſtein ſpräche — jetzt, wo die Schweden ſo eilend nahen, muß er ihn tödten, damit der Herzog nicht entkomme. Thekla vernimmt unterdeſſen den verhängnißvollen Tod ihres Max und eine blinde Gewalt treibt ſie an, ihm zu folgen:

„Fortſtoßend treibt mich eine dunkle Macht
Von dannen — Was iſt das für ein Gefühl!
Es füllen ſich mir alle Räume dieſes Hauſes
Mit bleichen, hohlen Geiſterbildern an.“

Selbſt ihre Hofdame wagt nicht mehr zu bleiben. Wallenſtein's Seele iſt von der tiefen Trauer um den Liebling ſeines Herzens bewegt, aber keine innere Ahnungsſtimme, verſichert er, prophezeihe ihm etwas Schlimmes. In ruhiger Sicherheit überraſcht ihn das Verderben, welches nichts aufzuhalten vermag, denn des Schickſals Schluß kann nichts vereiteln. Daß beim Auskleiden die goldne Kette, des Kaiſers erſte Gunſt, entzwei ſprang, hätte ihn warnen mögen. Des alten

Gordon Mahnung, den Tag vor dem Abend nicht zu loben, weiß er zu beſeitigen; des Schickſals Neid ſei auf das geliebte, reine Haupt des Hingeſchiedenen abgeleitet. Vergebens wahrſagt ihm ſein Aſtrolog aus grauſenhaftem Planetenſtand, daß ihm Unglück von falſchen Freunden drohe; vergebens werfen ſich ihm Seni und Gordon zu Füßen und flehen ihn, ſich nicht mit den Schweden zu verbinden, vergebens ſein Kämmerling. Buttler mit ſeinen Mordknechten tritt auf, und hört nicht Gordon's Flehen, dem Fürſten nur noch eine Stunde zu gönnen. Schwediſche Trompeten, die man zu hören glaubt, beſchleunigen die Unthat, — aber es war ein Irrthum, die Kaiſerlichen ſind's, die eingedrungen, von Oktavio ſelbſt geführt. Sie kommen aber einen einzigen Augenblick zu ſpät, die Gräfin nimmt Gift, Thekla iſt verſchwunden, die Herzogin ringt mit dem Tod, und Oktavio kann ſich ſeines Fürſtenſtandes nicht erfreuen, denn er hat keinen Erben mehr.

„Des Schickſals eiſerne Gewalt, fürchterlich den Mann umſtrickend, der ſie zuerſt gereizt, auf die zurückfallend, welche ihr dienten, und zermalmend alles, was ſich ihnen näherte, iſt das Thema des Wallenſtein!“ [1] Das Verhängniß trägt einen vollſtändigen Triumph davon. Die Schickſalsidee wuchert in alle Theile des Dramas hinein, und organiſirt das ganze Kunſtwerk.

Nachdem wir den Aufbau der Tragödie auf der Schickſalsidee nachgewieſen haben, wenden wir uns zur Beurtheilung. Hier werden wir zuerſt einleitend einzelne Bemerkungen über das Fatum in dem Schauſpiel an einander reihen; dann unſern Zweifel dagegen erheben, ob überhaupt das Schickſal mit Recht zur Baſis eines ſolchen realiſtiſchen Sujet wie Wallenſtein gemacht worden ſei; und endlich haben wir, dieſen Gegenſtand abſchließend, den Beweis zu führen, daß im Wallenſtein außer dem Schickſal noch ein zweites Prinzip waltet. Dieſe Analyſe wird uns ein wiſſenſchaftliches Verſtändniß der großen Schöpfung verſchaffen.

[1] Ueber Schiller's Wallenſtein, von Süvern, S. 155.

An der Art, wie Schiller das alles erdrückende Schickſal motivirt hat, laſſen ſich einige gegründete Ausſtellungen machen. Das aſtrologiſche Orakel im erſten Aufzuge täuſcht den Helden, um ihn zu ſtürzen, wenigſtens wird es nirgends angedeutet, daß dieſer ſich ſelbſt in der Auffaſſung des Orakels geirrt oder daß er falſch ausgelegt habe, — wie dieß der fromme Glaube der Griechen immer annahm. Warum läßt nun aber daſſelbe Orakel dem Herzog durch Seni Unglück von falſchen Freunden verkündigen (Akt 5, Scene 5)? Durch dieſe Warnung wirkte ſich ja das Schickſal ſelbſt entgegen. Denn das wird man doch nicht ſagen wollen, daß dieſe feindſelige Macht den Unglücklichen nur geneckt habe, indem ſie ihm einen Wink gegeben, welchen zu befolgen es damals ſchon zu ſpät oder der Herzog allzu verblendet geweſen ſei? Das wäre in unſerer unfrommen Anſicht von dieſer höhern Macht doch zu weit gegangen!

Ferner ahnet Wallenſtein gar nicht, was ihm bevorſteht. Er lebt in einer ungeheuern Verblendung bis zum Moment ſeines Todes, und wie ſehr auch das ganze Stück vom Schickſal gleichſam angefüllt iſt, ſo vermag er ihm gegenüber doch keine Größe des Handelns zu zeigen, weil er nicht mit ihm kämpft, ſondern mit ihm gut zu ſtehen meint. Der erhabene Gegenſtand des Schickſals wird, um in der Schiller'ſchen Theorie[1] zu reden, nicht auf die Lebenskraft, ſondern auf die Faſſungskraft des Helden bezogen, und dieſe Faſſungskraft unterliegt dem Verſuch, ſich von dem Schickſal einen richtigen Begriff zu bilden, ohne daß der Held dieſes Unvermögen ahnet. Es iſt alſo nur das „theoretiſch Erhabene,“ „das Erhabene der Faſſung,“ welches der Tragödie durch das Schickſal mitgetheilt wird. Das Schauſpiel vergegenwärtigt uns von dieſer Seite das Unvermögen des Menſchen, das Ueberirdiſche, das Ewige (denn als ſolches iſt das Schickſal vorgeſtellt) zu begreifen. Wallenſtein wähnt mit unerſchütterlicher Feſtigkeit, durch ſeine Aſtrologie der tiefſten Schickſalskunde theilhaftig zu ſein und in Oktavio ein untrügliches Pfand ſeines Glückes zu beſitzen, — und iſt, wie Illo ſagt,

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1264 2. o. (Oktavausg. B. 12, S. 343.) Vergleiche Theil 2, S. 326 f.

mit ſehenden Augen blind. Ein vor Buttler warnendes richtiges Gefühl legt er für eine Stimme aus, die der Lügengeiſt betrüglich nachgebildet habe (Akt 3, Scene 4), die vorbedeutenden Träume ſeiner Schwägerin erklärt er für Einbildungen, und ſeine auf die „tiefſte Wiſſenſchaft“ (Akt 2, Scene 2) gebaute Sicherheit wächſ't, je mehr er ſich ſeinem Verderben naht. Kann die Kurzſichtigkeit des Menſchen rührender und erſchütternder vor Augen geſtellt werden? So berührt das Drama in dieſem Punkte das, von den Philoſophiſchen Briefen an durch ſo viele Gedichte und Aufſätze ſich hindurchziehende wiſſenſchaftliche Intereſſe, die Anmaßungen der menſchlichen Vernunft in ihre Schranken zurückzuweiſen und als verderblich darzuſtellen.

Wallenſtein, ſagte ich oben, ahnet in ſeiner verhängnißvollen Verblendung ſein Schickſal nicht. Aber es darf nicht überſehen werden, daß dieſes Vertrauen auf ſeine Glücksſterne nicht rein durchgeführt worden iſt. Wie kann er kurz vor ſeinem Ende, ſelbſt bei Erwähnung der Ermordung Heinrichs des Vierten durch Ravaillac, ſo unerſchütterlich ruhig ſein, er, welcher unmittelbar nach beſchloſſenem Abfall die Worte ſprach (Akt 1, gegen das Ende):

„Und ich erwart' es, daß der Rache Stahl
Auch ſchon für meine Bruſt geſchliffen iſt“ ꝛc.

Dieſe Vorahnung, wenn ſie auch aus einem augenblicklichen Gefühl ſeines Unrechts hervorgeht, ſtimmt nicht mit ſeiner ſonſtigen Sicherheit zuſammen. Eben ſo fallen die Verſe auf, mit welchen der Fürſt die Diener des Schickſals, die Sterne, gegen den Verrath des Octavio in Schutz nimmt (Akt 3, Scene 9):

„Die Sterne lügen nicht, das aber iſt
Geſchehen wider Sternenlauf und Schickſal.“

Wenn das Schickſal unvermeidlich iſt, ſo kann nichts wider das Schickſal geſchehen. Der Ausdruck iſt der Homer'ſchen Dichtung entlehnt; aber bei Homer iſt das Verhängniß nicht nothwendig beſtimmend und unvermeidlich, wie in Schiller's Wallenſtein (Akt 5, Scene 3). Und ſo möge hier noch

als eine Einzelnheit angeführt werden, daß Wallenſtein einmal ſeiner Theorie untreu ſpricht, indem er auf die Nachricht der Gefangennehmung des Seſina ausruft (Akt 1, Scene 2): „Es iſt ein böſer Zufall!“, ſpäter aber (Akt 2, Scene 3) dem Illo beweiſ't, daß es keinen Zufall gebe.

Wichtiger iſt uns die Bemerkung, daß alle Hauptperſonen vom Schickſal ein zu klares Bewußtſein haben und allzuviel über daſſelbe ſprechen. Was ſie ſagen iſt häufig kein Angſtruf in ihrem Bedrängniß, kein unmittelbarer Erguß ihrer beſondern Stimmung, kein eigenthümliches Gewächs einer individuellen Lage, ſondern das Reſultat einer überſchauenden Reflexion, ein Schatz aus dem Ideenmagazin des Dichters. Durch dieſe theoretiſche Bearbeitung hat aber das Stück in der That mehr verloren, als gewonnen. Gerade durch das Raiſonnement iſt das Schickſal zu etwas Aeußerlichem, Fremdem geworden. Die vielen Reflexionen erheben das Fatum zu einer für ſich beſtehenden Allgemeinheit und reißen es dadurch gewaltſam von der Handlung weg, welche, wie ſchon Ariſtoteles ſagt, immer etwas ganz Beſonderes iſt. Das Schickſal iſt zu einer eigenen abſtrakten Figur geworden, welche hinter der Scene ihr Weſen treibt nnd von hier aus geheimnißvoll die Handlung beſtimmt. Es hat ein ſelbſtſtändiges, abgeſondertes Daſein. Eigentlich kommen, zeit- und charaktergemäß nur dem Helden mit ſeinem Doktor ſolche allgemeine Betrachtungen zu, denn er hat ſich die Ergrübelung der Schickſalsgeheimniſſe zum eigenen Geſchäfte gemacht und dieſe ſeine Theorie, auf welche er baut, iſt wahrhaft tragiſch, weil ſie ſein eigener Fallſtrick wird. Aber auch alle andere Hauptperſonen nehmen, bejahend oder läugnend, an dieſer Schickſalstheorie Antheil, ſo daß ſich aus dem Werke leicht eine ziemlich vollſtändige Lehre des Fatums ziehen ließe. Am meiſten auffallend iſt es, daß Thekla, die eben erſt als ein junges Mädchen aus dem Kloſter kommt, mit dieſer antiken Idee ſo vertraut iſt; und von den berühmten Verſen (Piccolomini, Akt 3, am Ende): „Es geht ein finſterer Geiſt durch unſer Haus“ ꝛc. bemerkt Tieck ſehr treffend, ſie gehörten zu denen, wo der Dichter die Perſon faſt ganz vergeſſe und ſie klängen ganz, wie das Gedicht eines tief

empfindenden Zuſchauers auf das Gedicht ſelbſt. Ueber die rechtmäßige antike Grenze aber hat unſer moderner Dichter ſein Schickſal hinausgetrieben, indem er es auch in der innern, geiſtigen Welt ſchalten läßt. Wallenſtein ſagt (Akt 1, am Ende):

„Recht ſtets behält das Schickſal; denn das Herz
In uns iſt ſein gebiet'riſcher Vollſtrecker."

Dieſem Gedanken ſtimmt Thekla bei (Piccolomini, Akt 3, Scene 8):

„Der Zug des Herzens iſt des Schickſals Stimme."

Die Herzenstriebe ſelbſt ſind durch das Schickſal beſtimmt. Wenn Wallenſtein hauptſächlich durch einen äußern, ſo wird ſeine Tochter durch einen innern Schickſalsdrang ins Verderben geriſſen, weßwegen ſie ſich auch (Piccolomini, Akt 3, Scene 9) erklärt, daß das Verhängniß ſie durch Maxens himmliſche Geſtalt verderbe:

„Ein holder Zauber muß die Seele blenden,
Es lockt mich durch die himmliſche Geſtalt,
Ich ſeh' ſie nah' und ſeh' ſie näher ſchweben;
Es zieht mich fort mit göttlicher Gewalt,
Dem Abgrund zu, ich kann nicht widerſtreben."

So wird hier und auch ſonſt das Handeln des Schickſals durch die Worte der Perſonen gleichſam begründet. Darin z. B., daß Terzky und Illo beim fröhlichen Feſtſchmauß umkommen, verfährt das Schickſal nach der Theorie:

„Blindwüthend ſchleudert ſelbſt der Gott der Freude
Den Pechkranz in das brennende Gebäude."

Durch dieſen ausgedehnten Gebrauch des allwaltenden Schickſals, durch die Aſtrologie und die ſich überall ausſprechenden Wahrzeichen und Ahnungen iſt im Drama eine poetiſch ſymboliſche Auffaſſung der Welt und des Lebens ausgeſprochen, welche man ein Analogon der religiöſen Denkweiſe nennen könnte; und wir ſehen hier das Drama in eine andere Eigenthümlichkeit unſeres Dichters einſchlagen. [1]

[1] Siehe Theil 3, S. 147 ff.

In dieſe ſymboliſche Betrachtung theilen ſich der Herzog, Max, Thekla und ſelbſt Buttler, und die Gräfin Terzky iſt dadurch veredelt worden, daß ſie ſich im letzten Geſpräch mit ihrem Schwager auch zu dieſem höhern Glauben bekehrt zeigt. Nur Illo und Terzky wurzeln ganz und gar in der entgegengeſetzten, in der verſtandesmäßigen und gemeinen Anſicht der Dinge.

„In deiner Bruſt ſind deines Schickſals Sterne; —
Vertrauen zu dir ſelbſt, Entſchloſſenheit
Iſt deine Venus.“

ſpricht Illo zum Wallenſtein (Piccolomini, Akt 2, Scene 6), worauf dieſer Illo's Denkweiſe auf eine ganz vortreffliche Weiſe im Gegenſatz zu ſeiner eigenen charakteriſirt. Aber Illo beharrt bei ſeinem Unglauben:

„Und ſteht's
Nur erſt hier unten glücklich, gebet Acht,
So werden auch die rechten Sterne ſcheinen.“

Eben ſo klar und nur dem Begreiflichen zugewandt iſt die Gräfin bis zum fünften Aufzug. Aber ihre ehrſüchtige Klugheit rettet ſie ſo wenig, als ihren Schwager ſeine Theoſophie. Ein Abgrund nimmt alle auf. Mit den Verblendeten und Strafbaren werden auch ganz Unſchuldige, Max und Thekla, von demſelben grauſenhaften Verhängniß erdrückt. Die Kinder büßen mit den Vätern die Schuld der Väter. Die Erhebung des ſeines einzigen Sohnes beraubten, greiſen Octavio in den Fürſtenſtand iſt ein arger Hohn des Schickſals.

Nach dieſen Bemerkungen werden wir unſern Zweifel, ob dieſes alles umſchließende und zernichtende Schickſal ſich zu dieſem dramatiſchen Gegenſtand überhaupt eigne, näher ausſprechen können.

Das Schickſal ſoll in der Tragödie das Sterbliche im Menſchen nur deßwegen angreifen und zerſtören, um das Göttliche in ihm ſichtbar hervortreten zu laſſen. Im Wallenſtein aber bereitet das Schickſal nur eine allgemeine Niederlage, welche uns einen troſtloſen entmuthigenden Anblick darbietet. Wir werden nur gerührt und erſchüttert, aber nicht

wieder erhoben und beruhigt. Wozu die außerordentliche Maſchinerie, wenn nichts als eine gewöhnliche Wirkung erreicht wird? Freilich hat die Tragödie durch dieſe, über alles Menſchliche triumphirende Allmacht des Verhängniſſes das Gepräge des religiös Erhabenen;[1] aber die jedem Schickſal überlegene, wenn auch ſinnlich zuſammenbrechende Charaktergröße leuchtet uns aus der grauſenden Verwüſtung nicht verſöhnend entgegen, und ſo ſcheint das tragiſche Fatum ſeinen Endzweck nicht erreicht zu haben. Und dieß war unmöglich. Wallenſtein erkennt die Unfälle, die ihn treffen, gar nicht als vom Schickſal über ihn verhängt — was ſelbſt dem Leſer ſchwer fällt anzunehmen; noch am Rande des Verderbens nennt er die Hoffnung ſeine Göttin, und indem er für einen verwerflichen Zweck gegen ganz natürliche Unfälle zu kämpfen meint, ſehen wir ihn ſich nur mit ſinnlichen Waffen und auf irdiſchem Boden vertheidigen. Obgleich uns ſeine unſelige Verblendung an das Ueberirdiſche erinnert, ſo läßt uns ſein Charakter, ſo trefflich er iſt, doch beinahe überall in der Sphäre des Realen, oder die herrlichſten Züge deſſelben, z. B. ſeine wirklich ideale Bekämpfung des Schmerzes über Octavio's Verrath, hängen mit der Schickſalsidee nicht zuſammen. Das letzte Auftreten der Gräfin iſt wirklich erhebender und größer, als der Held ſelbſt vor unſern Augen ſich zu zeigen Gelegenheit hat.

Dieſes Unbefriedigende und Niederſchlagende des Werks hat Süvern in ſeiner Schrift über Schiller's Wallenſtein durch einen Vergleich mit der attiſchen Tragödie lichtvoll und ausführlich dargethan, und Tieck iſt ihm in dem, was jener über den ſchwachen Ausgang des großen Werkes ſagt, beigetreten.[2] Goethe bemerkt in Bezug auf dieſe Schwäche und andere Mängel, er finde Urſache, dieſelben als pathologiſche

[1] Siehe Theil 2, S. 334 f.

[2] Was Schiller (Briefwechſel mit Goethe Theil 5, S. 285 ff.) in einem Briefe an Süvern dieſem erwiedert, trifft deſſen Einwendungen nicht im Geringſten, ſo daß man annehmen muß, dem Briefſteller ſei der Inhalt der Süvern'ſchen Schrift nicht mehr gegenwärtig geweſen. Schiller ſchreibt, um ſich zu vertheidigen, der modernen Tragödie überhaupt gerade das, was Süvern an ſeinem Wallenſtein vermißt, als nothwendiges Erforderniß zu!

zu betrachten. „Hätte nicht Schiller an einer langſam tödtenden Krankheit gelitten, ſo ſähe dieſes Alles anders aus.“ Ihre beiderſeitige Korreſpondenz, hofft der Dichtergreis, werde den wahrhaft Denkenden zu den würdigſten Betrachtungen veranlaſſen und unſere Aeſthetik immer inniger mit Phyſiologie, Pathologie und Phyſik vereinigen, um die Bedingungen zu erkennen, welchen einzelne Menſchen ſowohl, als ganze Nationen unterworfen ſeien.[1] Dieſen Briefwechſel haben wir im vorigen Theil in Bezug auf Wallenſtein dem Leſer vollſtändig dargelegt; es möchte aber zu bezweifeln ſein, ob ſich mittelſt deſſelben die fragliche Thatſache ganz aus körperlichen Gründen erklären laſſe. Warum iſt denn Wallenſtein's Lager an keiner einzigen Stelle ſiech, welches doch zu einer Zeit verfaßt wurde, wo Schiller viel mehr kränkelte, als in dem Jahre der Vollendung des dritten Stückes? Auch haben wir es ſchon früher[2] bemerkt, daß Schiller's Geiſtesanſtrengung wohl ſeinen Körper erſchöpfte, aber ſein Geiſt von den Einflüſſen des Körpers unabhängiger war, als vielleicht die Seele irgend eines andern Dichters. Es liegt näher, den Grund dieſer Erſcheinung in dem Stoffe der Dichtung und in dem innern Dichter zu ſuchen. Wir wiſſen, wie Schiller dem Goethe'ſchen Stil nachfolgend zu dem realiſtiſchen Wallenſtein geführt wurde, wie er aber auch gleichzeitig auf Veranlaſſung der Griechen und Humboldt's ſich die Schickſalsidee zu eigen machte. So kam es ganz natürlich und es war ihm nothwendig, ein Sujet und ein Prinzip zu verbinden, welche einander durchaus widerſtreitend ſind; und indem er ſich der neuen anziehenden Grundidee mit der gewöhnlichen Lebhaftigkeit ſeines Geiſtes bemächtigte, trug er ihr Alles zu, und der Held verlor in dem Grade, als das Schickſal gewann. Hierzu trat noch, daß die heroiſche Stimmung ſeiner Seele, welche in ſeiner Jugend ſo koloſſale Geſtalten getrieben hatte, längſt durch das humane Lebenselement gemildert worden und ihm zum Theil gewichen war. Die humanen Gefühlsſtimmungen neigten ihrer Natur nach mehr

[1] Goethe's Werke, Bd. 45, S. 155 f.
[2] Siehe Theil 3, S. 60.

zum Rührenden, als zum Erhabenen hin. Wir haben ſchon früher [1] an Schiller's Theorie getadelt, daß er dem Rührenden zu viel einräumte, und ſo finden wir auf eine überraſchende Weiſe, durch welche uns die ſtrenge Konſequenz in Schiller's geiſtigem Leben von Neuem beſtätigt wird, denſelben Fehler, welchen wir in ſeiner Lehre rügten, hier in der Ausübung und Anwendung wieder. Alle Erhabenheit im Drama hat das Schickſal an ſich gezogen, und der Held iſt gleichſam nur deſſen Folie.

Nach dem, was wir bisher dargelegt haben, iſt das Schickſal, ſo bedeutungsvolle, reiche und tiefe Bezüge und Ideen ihm der Dichter auch abgewann, doch nur in das Drama hinein gekünſtelt und paßt nicht recht zum Hauptcharakter. Dringen wir aber auf dem Wege unſerer genetiſchen Erklärung noch tiefer ein, ſo ſehen wir in der That die Handlung zugleich von einem zweiten Prinzip ausgehen und abhangen, und das Schickſal erſcheint uns für die Anlage des Ganzen überflüſſig und für deſſen klare Auffaſſung ſogar ſtörend. Dieſes iſt der dritte und auch der wichtigſte Punkt, über welchen ich in dem Gebiete des Verhängniſſes zu ſprechen habe; aber ich muß einige Fäden aus Schiller's früherm Geiſtesleben aufgreifen.

Schiller ſagt in Bezug auf ſeinen Don Karlos: [2] „Während der Zeit, daß ich dieſe Tragödie ausarbeitete, welches mancher Unterbrechungen wegen eine ziemlich lange Zeit war, hat ſich — in mir ſelbſt Vieles verändert. An den verſchiedenen Schickſalen, die während dieſer Zeit über meine Art, zu denken und zu empfinden, ergangen ſind, mußte nothwendig auch dieſes Werk Theil nehmen. Was mich zu Anfange vorzüglich in demſelben gefeſſelt hatte, that dieſe Wirkung in der Folge ſchon ſchwächer und am Ende nur kaum noch. Neue Ideen, die indeß bei mir aufkamen, verdrängten die frühern. — Der Hauptfehler war, ich hatte mich zu lange mit dem Stücke getragen; ein dramatiſches Werk aber kann und ſoll nur die Blüthe eines einzigen Sommers ſein.“

[1] Siehe Theil 2, S. 306.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 772. 2. (Oktavausgabe Bd. 10, S. 354.)

Dieſe Gedanken finden auch ihre volle Anwendung auf den Wallenſtein, ungeachtet der Verfaſſer ſich hier nicht, wie in Don Carlos, durch Bekanntmachung einzelner Scenen Feſſeln für die folgenden anlegte. Seit 1790 hegte und pflegte er dieſe dramatiſche Idee und ſpäteſtens ſeit 1792 ſchrieb er, immer wieder zu ihr zurückkehrend, wenigſtens einzelne Auftritte. Nothwendig nahm alſo auch Wallenſtein Theil an Schiller's raſtlos fortſchreitender Bildung, aber die erſte Konception mußte beſtimmend oder doch höchſt einflußreich auf die ſpätere Vollendung ſein. Hängt doch für ein ſchriftſtelleriſches Werk von der friſchen Uranlage beinahe eben ſo viel ab, als für unſere ganze Lebenszeit von den erſten Kinderjahren.

Die Schickſalsidee wurde erſt ſeit dem Jahre 1795 in Schiller's Seele einheimiſch. Wie nun? wäre der Wallenſtein vor dieſer Zeit beendigt worden, mit welcher feindlichen Macht hätte dann der Dichter ſeinen Helden in Kampf geſtellt? Nothwendiger Weiſe mit den eingeführten Formen der geſellſchaftlichen Ordnung, denn es blieb ihm überhaupt keine andere Wahl übrig,[1] und hätte er auch zu wählen gehabt, er hätte damals noch keine andere Wahl treffen können. Ich habe nachgewieſen, daß Schiller's hiſtoriſche Schriften unter derſelben Grundidee ſtehen, welche ſeine Jugenddramen belebt.[2] Wäre alſo in dieſer Zeit (1792), wo Schiller das antike Schickſal ſogar unter der Würde der neuern Tragödie hielt,[3] unſer Drama vollendet worden, ſo hätte es ſich ganz auf dem Prinzip aufgerichtet, welches damals noch in Schiller's Seele vorherrſchte. Wallenſtein im Drama, einer der Haupthelden des dreißigjährigen Kriegs, wäre mit dieſem Kriege unter denſelben kosmopolitiſchen Geſichtspunkt geſtellt worden.[4] Erſt ſeit 1793 zogen ſich allmählig ſeine Freiheitsideen ganz ins Sittliche zurück[5] und nahmen ſeine politiſchen Anſichten endlich die Umbiegung, welche am Ende unſerer Schrift

[1] Siehe Theil 1, S. 312 ff.
[2] Siehe Theil 2, S. 204 ff.
[3] Siehe Theil 4, S. 11.
[4] Siehe Theil 2, S. 187.
[5] Ebendaſelbſt, S. 342.

ausführlich vor Augen geſtellt werden ſoll. Und jetzt war es, wo ihm die Schickſalsidee willkommen kam, durch welche er ſein Drama von der Reihe der frühern losriß und auf ein neues Beet verpflanzte.

Aber es war nur ein künſtliches und gewaltſames Verpflanzen, denn gekeimt und ſeine Grundgeſtalt getrieben hatte das Drama doch einmal auf gleichem Boden mit den vier erſten Schauſpielen, und dieſer urſprüngliche Typus konnte durch das Schickſal nicht mehr verborgen werden, ſo wie es ſich mit ihm auch nicht vereinigen wollte.

Gehen wir von dieſem Standpunkte aus, ſo ſehen wir die Tragödie, indem ſie dem geſetzmäßigen Bildungsgang Schiller's während ſo vieler Jahre folgte, innerlich werden, und indem ſie die neuen Ueberzeugungen und Anſichten ihres Schöpfers aufnahm, ſehen wir ſie ihre jetzige Geſtalt gewinnen.

Das vorliegende Grundmotiv des Werkes war alſo einfach, der geſchichtlichen Ueberlieferung gemäß, Auflehnung eines durch geiſtige Kraft und äußere Stellung übermächtigen Mannes gegen die geſellſchaftliche Ordnung und ſein hierdurch herbeigeführter Untergang. Wallenſtein wurzelte, ſo wie Don Karlos,[1] ganz im Natürlichen und in menſchlichen Verhältniſſen, und das Stück konnte ſich ohne Einfluß des mythiſchen Schickſals ganz als moderne Tragödie vollenden. Zwei gewaltige Motive fand der Dichter geſchichtlich vor, Ehrgeiz und Rachſucht. Dabei aber konnte er nicht ſtehen bleiben. Nachdem einmal mit dem Don Karlos die begründend politiſche Gedankenbewegung[2] eingeſchlagen war, konnte nicht mehr auf den bloß negirenden Standpunkt des Fiesko hinab geſtiegen werden. Unſere Tragödie ſetzt in ihrer erſten Anlage das Drama Don Karlos fort — in dem Helden Wallenſtein hat der jugendliche, phantaſtiſche Marquis Poſa gleichſam eine männliche und hiſtoriſche Figur gefunden. Er vereinigt eine von Rachſucht gegeißelte Ehrbegierde mit kosmopolitiſchen, philanthropiſchen Ideen, und ſollte urſprünglich als der unglückliche Begründer einer neuen Ordnung der

[1] Siehe Theil 1, S. 317.
[2] Ebendaſelbſt, S. 248.

Dinge und nicht als ein Verbrecher dargeſtellt werden, welchen der Rache Strahl für ſeine Unthat trifft (Akt 1, am Ende).

Dieſe Betrachtungsweiſe wird uns die intereſſanteſten und tiefſten Blicke in unſer dramatiſches Werk gewähren.

Der Gegenſatz zwiſchen dem Vernünftigen und hiſtoriſch Gegebenen, das Fundament aller Jugenddramen und geſchichtlichen Schriften Schiller's, durchdringt auch den Wallenſtein, nur iſt dieſer Gegenſatz hier philoſophiſcher behandelt und liberaler beurtheilt. Sogleich im Anfang der Piccolomini (Akt 1, Scene 4) antwortet Max dem Queſtenberg, welcher ſich beklagt, daß Wallenſtein ſo handle, als wäre er mit ſeiner Würde ſchon geboren:

„Iſt er's denn nicht? Mit jeder Kraft dazu
Iſt er's, und mit der Kraft noch obendrein,
Buchſtäblich zu vollſtrecken die Natur,
Dem Herrſchtalent den Herrſchplatz zu erobern.

Es iſt daſſelbe Wort, welches nach dem Bericht des Wrangel (Akt 1, Scene 5) der ſchwediſche König zu ſagen pflegte: „Und ſtets der Herrſchverſtändigſte ſollte Herrſcher ſein und König." — Im Verfolg jenes Geſprächs ſpricht aber Max den welthiſtoriſchen Gegenſatz noch viel beſtimmter aus:

„Es braucht
Der Feldherr jedes Große der Natur;
So gönne man ihm auch in ihren großen
Verhältniſſen zu leben. Das Orakel
In ſeinem Innern, das Lebendige —
Nicht todte Bücher, alte Ordnungen,
Nicht modrige Papiere ſoll er fragen."

In der alles umgeſtaltenden Zeit des dreißigjährigen Kriegs konnte Buttler nach Erwähnung des Bernhard von Weimar und Anderer mit Recht ſprechen:

„Wer unter dieſen reicht an unſern Friedland?
Nichts iſt zu hoch, wonach der Starke nicht
Befugniß hat, die Leiter anzulegen."

Worte, welche offenbar, wie ſo manche des Stückes, mit Hinblick auf die Zeitverhältniſſe des Dichters geſagt ſind. Auch die Gräfin beruft ſich (Akt 1, Scene 7), um den ſchwankenden Helden zum Abfall zu beſtimmen, auf dieſe „ſtarken Hände der Natur, des Rieſengeiſtes, der nichts von Verträgen weiß und nur ſich gehorcht.“ Und Wallenſtein ſelbſt ſchildert den Feind, gegen welchen er zu kämpfen hat, ſehr beſtimmt (Akt 1, Scene 4):

„Nicht was lebendig, kraftvoll ſich verkündigt,
Iſt das gefährlich Furchtbare. Das ganz
Gemeine iſt's, das ewig Geſtrige,
Was immer warnend immer wiederkehrt,
Und morgen gilt, weil's heute hat gegolten!
Denn aus Gemeinem iſt der Menſch gemacht,
Und die Gewohnheit nennt er ſeine Amme.
Weh' dem, der an dem würdig alten Hausrath
Ihm rührt, das theure Erbſtück ſeiner Ahnen ꝛc.“

So wird alſo das Vernünftige als das Angeborne, als die Natur dem Vertragsmäßigen, dem „verjährt geheiligten Beſitz,“ der „in der Gewohnheit feſtgegründet ruht,“ entgegengeſetzt, und gegen die letztere Potenz, wie er es ja ſelbſt ſagt, kämpft Friedland.

Wie er aber nicht gegen das Schickſal kämpft, ſo bedurfte es deſſen auch gar nicht, um ihn zu ſeiner That anzutreiben. Die neue Ordnung der Dinge, die er ſtiften wollte, war für ſeinen Ehrgeiz und ſeine Rachſucht ein hinreichender Beweggrund. Wallenſtein will den Krieg endigen, ihm iſt es um das große Ganze, nicht um die egoiſtiſchen Zwecke des Kaiſers zu thun. Daher ſagt Max (Piccolomini, Akt 1, Scene 4), der Wiener Hof mache dem Fürſten das Leben ſauer, erſchwere ihm alle Schritte —

„Warum? Weil an Europa's großem Beſten
Ihm mehr liegt, als an ein paar Hufen Landes,
Die Oeſtreich mehr hat oder weniger ꝛc.“

Man glaube nicht, dieſes ſei eine unreife Idee des jugendlichen Max; Wallenſtein ſagt es ſelbſt (Piccolomini, Akt 2, Scene 7):

„Vom Kaiſer freilich hab' ich dieſen Stab,
Doch führ' ich jetzt ihn als des Reiches Feldherr,
Zur Wohlfahrt Aller, zu des Ganzen Heil,
Und nicht mehr zur Vergrößerung des Einen.“

Es gereut ihn, früher als ein treuer Fürſtenknecht der Völker Fluch auf ſich geladen zu haben, was er eben ſo wenig ſein will, als Marquis Poſa „Fürſtendiener.“ Dieſe ſeine Poſa-Tendenz ſpricht der Held auch gegen die an ihn abgeſchickten Küraſſiere aus (Wallenſtein's Tod, Akt 3, Scene 15):

„Mir iſt's allein ums Ganze. Seht! ich hab'
Ein Herz, der Jammer dieſes deutſchen Volks erbarmt mich 2c.“

Und wenn man einwenden wollte, daß dieß, was er hier öffentlich äußert, ſeine innerſte Meinung nicht ſei, ſo höre man ihn zu Terzky reden (Piccolomini, Akt 2, Scene 5):

„Mich ſoll das Reich als ſeinen Schirmer ehren;
Reichsfürſtlich mich erweiſend, will ich würdig
Mich bei des Reiches Fürſten niederſetzen.“

Er wollte die Kriegsfackel, die, von Oeſtreich angefacht, nun ſchon fünfzehn Jahre gewüthet, löſchen und über Deutſchland eine ſchöne Zukunft heraufführen. Wie Ferdinand der Zweite in Schiller's Geſchichte des dreißigjährigen Krieges allenthalben als der Unterdrücker „der deutſchen Freiheit“ erſcheint,[1] ſo ſollte Wallenſtein im Drama als ihr Retter und Begründer dargeſtellt werden. Dieſer politiſchen Hauptrichtung des Drama's ſchloß ſich natürlich auch der religiöſe Freiheitskampf der Zeit an — wie ja auch Marquis Poſa religiöſe Duldung fordert auf der Grundlage der politiſchen Freiheit, für die er eigentlich zunächſt glüht. Der Gegenſatz des Abgeſtorbenen und neu ſich Geſtaltenden ſtellt ſich als der Unterſchied des Katholicismus und Proteſtantismus dar. Daher ſagt Wallenſtein zu Wrangel (Akt 1, Scene 5):

„Ihr Lutheriſchen fechtet
Für eure Bibel; euch iſt's um die Sach',
Mit eurem Herzen folgt ihr eurer Fahne,
Wer zu dem Feinde läuft von euch, der hat
Mit zweien Herrn zugleich den Bund gebrochen.
Von all' dem iſt die Rede nicht bei uns.“

[1] Siehe Theil 2, S. 188.

Wallenſtein ſelbſt iſt aber, wie alle Lieblingshelden Schiller's, über die religiöſen Glaubensmeinungen der Zeit erhaben — „Alles iſt Parthei,“ ſagt er, „und nirgends kein Richter;“ — aber er neigt durch ſeine politiſchen Ideen zum Proteſtantis⸗mus hin. Im Geſpräch mit dem Bürgermeiſter von Eger ſpricht er ſeine Geſinnung aus (Akt 4, Scene 3):

„Seid ohne Furcht! Ich haſſe
Die Jeſuiten — läg's an mir, ſie wären längſt
Aus Reiches Grenzen — Meßbuch oder Bibel!
Mir iſt's all' eins — ich hab's der Welt bewieſen.
Die ſpan'ſche Doppelherrſchaft neiget ſich
Zu ihrem Ende, eine neue Ordnung
Der Dinge führt ſich ein.“

Daher ſagt auch Buttler (Akt 5, Scene 1):

„Auch die Bürger
Erklären ſich für ihn; ich weiß nicht, welch
Ein Schwindelgeiſt die ganze Stadt ergriffen.
Sie ſehn im Herzog einen Friedensfürſten,
Und einen Stifter neuer goldner Zeit.“

Wallenſtein iſt alſo ein anderer Poſa — er iſt es nach der erſten Anlage des Drama's, von welcher dieſe Züge in die jetzige Bearbeitung herübergenommen ſind.

Wenn dieſer großartige Zweck ihn beſtimmte, was be⸗dürfte es neben dem Ehrgeiz und der Rachſucht noch des Schickſals, um ſein Unternehmen zu motiviren? Hätte der Held ohne das Schickſal auch moraliſch verloren, worauf nicht viel ankommt, äſthetiſch hätte er gewonnen, wenn er ſich ſelbſt⸗ſtändig und freiwillig beſtimmt hätte. — Im Verlauf der dramatiſchen Handlung aber folgt doch eigentlich alles dem Naturgang — die Menſchen, die Umſtände, der Zufall thun alles, und der Dichter ſucht uns vergeblich zu überreden, daß außerdem noch die Hand des geheimnißvollen Schickſals ge⸗ſchäftig ſei. Auch Buttler läßt ſich keineswegs durch das Schickſal führen.

In der That tritt auch aus der ganzen Tragödie dieſes zweite, das politiſche Prinzip ſo ſtark hervor, daß ein Stu⸗dium derſelben erforderlich iſt, um zu erkennen, der Dichter habe ſie unter die Grundidee des Schickſals ſtellen wollen.

Wenn uns dieſe Idee nicht immer wieder eingeſchärft würde, hielten wir ſie für eine aſtrologiſche Grille Wallenſtein's.

Warum hat nun Schiller dieſen erſten Grundtypus in die Form des Fatums gegoſſen? Weßwegen ſank ihm das moderne tragiſche Prinzip ſo ſehr an Anſehen, daß er, Humboldten folgend, das antike Schickſal in ſeine Dichtung aufnahm? Was verleidete ihm ſeinen ſchon eingeſchlagenen Weg, daß er in eine unbetretene Straße ausbog?

Nichts anderes veränderte ſeinen dramatiſchen Standpunkt, als ſeine veränderte ſittlich politiſche Ueberzeugung. In der Lebensrichtung, in welche Schiller's Jugenddramen und hiſtoriſche Schriften geſchrieben ſind, wurde die Idee des Wallenſtein zuerſt ausgebildet. Nun traten einige Jahre ein, in welchen an das angefangene Stück kaum mehr gedacht werden konnte. Als es der Dichter im Jahr 1796 wieder aufgriff, ſtand er auf einem andern politiſchen Boden. Er nahm das Werk alſo zu ſich herüber und vollendete es im Sinne ſeiner jetzigen Anſichten.

Nach dem urſprünglichen Plan nämlich nahm Schiller noch Parthei für ſeinen Helden, ſo wie er in Don Karlos auf der Seite Poſa's und ſeines königlichen Freundes ſtand. Nun aber, im Intereſſe der geſetzmäßigen Ordnung der Geſellſchaft und in der Ueberzeugung, daß man kein Ideal politiſcher Glückſeligkeit durch ein Unrecht realiſiren dürfe,[1] konnte er die Unternehmung ſeines Helden, auch in der kosmopolitiſchen Geſtalt, in welche er ſie gebracht hatte, nicht mehr loben, ja er mußte ſie verdammen.

So miſchte ſich auch hier, wie beinahe überall, Schiller's ſittliches Gefühl und Urtheil ein. Er vollendete die Dichtung innerhalb ſeiner jetzigen ſittlichen Weltbetrachtung, ohne daß er jedoch die frühere kosmopolitiſche Geſtalt, die wir eben für ſich hervorſtellten, ganz aufgab. Es kam nun darauf an, einerſeits Wallenſtein's verwerfliche That ſo zu motiviren, daß ſie nicht verabſcheuenswürdig erſchien, andererſeits aber ihr auch nicht zu viel einzuräumen, damit ſie den Leſer nicht für ſich einnehme, und das geſetzmäßig Beſtehende möglichſt in Schutz zu nehmen.

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1229, 1. u. (Oktavausg. Bd. 12, S. 193.)

Den großen Dienſt, ſeinen Helden moraliſch beſſer zu machen, leiſtete dem Dichter das Schickſal. Deßwegen ſagt er, ſich ſelbſt erläuternd, im Prolog von ſeiner Dichtung:

„Sie ſieht den Menſchen in des Lebens Drang,
Und wälzt die größ're Hälfte ſeiner Schuld
Den unglückſeligen Geſtirnen zu.“

Was hat eigentlich, könnte man einwenden, der Dichter ſeinen Helden von ſeiner Schuld zu erleichtern? Auch der Schuldbeladene, wenn er mit Kraft nach einem hohen Ziele ſtrebt, iſt ein Gegenſtand der Kunſt. Aber Schiller's Poeſie iſt einmal von ſittlichen Intereſſen und Rückſichten bewegt und eingenommen.

Außer durch das Schickſal entſchuldigt ihn der Dichter auch noch durch ein ſittliches Motiv. Als der Held von den ſich raſch folgenden Angriffen des Schickſals erſchöpft und dem ungleichen Kampf nicht mehr gewachſen iſt, tritt die Gräfin Terzky am Ende des erſten Aktes auf, welche ihm auf einen Augenblick ſein glückliches Gefühl übertäubt und ſo den von allen Seiten erleichterten Entſchluß raſch entſcheidet. Die Gräfin wirft ihrem Schwager [1] Feigheit vor; ſie malt ihm das Schreckbild eines müßigen, nichtigen Privatlebens auf ſeinen Schlöſſern aus; ſie ſpricht ihm von dem allgemeinen Naturrecht der Nothwehr; ſie ſucht ihn durch Grundſätze der ſogenannten höhern Politik zu gewinnen. Alles vergebens! Als ihm die Schickſalsſchweſter [2] aber endlich vorſtellt, daß der Kaiſer bisher durch Wallenſtein im Reiche Thaten ausgeführt habe, die nach der geſetzmäßigen Ordnung nie geſchehen durften —

„Geſtehe denn, daß zwiſchen dir und ihm
Die Rede nicht ſein kann von Pflicht und Recht,
Nur von der Macht und der Gelegenheit“ —

da ergibt er ſich ſeinem Schickſal. Er ſelbſt ſagt ſpäter in demſelben Sinn:

[1] Sie iſt die Schweſter der Herzogin, nicht die Schweſter Wallenſtein's.

[2] Wie ſchön, wenn ſie Schiller in dieſer Scene als eine Dienerin des Schickſals gezeichnet hätte! Sie handelt wenigſtens ganz in deſſen Sinn.

„Nicht meiner Treu' vertraute ſich der Kaiſer;
Krieg war ſchon zwiſchen mir und ihm, als er
Den Feldherrnſtab in meine Hände legte“ ꝛc.

Wallenſtein's ſittliches Bedenken aber charakteriſirt mehr, als alles Andere, den Standpunkt des Dichters. In dem frühern Schauſpiel treibt Marquis Poſa mit dem König, der ſich ſeiner Treue anvertraut hat, ein unredliches Spiel, er entwirft ſogar einen Plan, daß ſein Freund mit dem ihm übergebenen königlichen Heere die Niederländer unterſtütze und den eigenen Vater bekriege. Und weder Poſa, noch Don Karlos, noch die Königin äußern im Geringſten über ihr Beginnen ſittliche Zweifel. Die Freiheitsidee hat allein das Wort, alle ihr widerſtreitenden Tugenden ſind nicht ſtimmfähig. Wie ganz anders iſt dieß in unſerer Tragödie! In dieſer Dichtung hat Schiller einen neuen Chor von Tugenden eingeführt, welchen er mit den Freiheitsideen in eine ſelbſtſtändige Wechſelwirkung ſetzte, ſo daß der unbefangenen ſittlichen Betrachtung hier ein weiter Spielraum geboten iſt. Ja, dieſes ganze Syſtem von Tugenden, die ſich an das geſetzlich Beſtehende halten, iſt hier ganz beſonders verherrlicht. Es iſt, als wollte der Dichter wieder einbringen, was er früher verſäumte, als wollte er ſich gegen die Meinung ausdrücklich verwahren, daß er in die revolutionären Ideen ſeiner Zeit einſtimme, als wollte er den Eindruck, den ſeine Poeſien der erſten Periode hervorbrachten, paralyſiren. Er legt an manchen Stellen ein um ſo größeres Gewicht auf dieſe konſervativen Tugenden, da er ſie gegen ſeine eigene frühſte Anlage des Stückes zu vertheidigen hat. Wallenſtein ſagt, daß ſein Bewußtſein den harten Schritt tadle, den er thue (Akt 1, Scene 5), und es ſcheint ihn nach der Unterredung mit Max zu gereuen, daß er ihn gethan. Er ſelbſt iſt der Lobredner der Tugend, die er verletzt:

„Die Treue, ſag' ich euch,
Iſt jedem Menſchen, wie der nächſte Blutsfreund;
Als ihren Rächer fühlt er ſich geboren“ ꝛc.

Er ſelbſt nennt ſein Unternehmen, welches Max mit dem Ausdruck Verrath bezeichnet, ein Verbrechen (Akt 1, Scene 4 am Ende). „Kehre zurück zu deiner Pflicht!“ ruft ihm Max

zu; Wrangel nennt die Empörung einen Treubruch, eine Flucht und Felonie, die ohne Beiſpiel ſei in der Welt Geſchichten; und ſelbſt die Perſonen, welche zu dem Abfall antreiben, ſchützen ſich gegen ihr tadelndes Gefühl nur durch gemeine Grundſätze. „Ich bin fertig,“ ruft Illo aus, „ſpricht man von Treue mir und Gewiſſen.“ „Nur vom Nutzen wird die Welt regiert,“ meint Terzky; und die Grundſätze ſeiner Gemahlin ſtimmen damit überein: „Aller Ausgang iſt ein Gottesurtheil“ und „Es gibt kein anderes Unrecht, als den Widerſpruch.“ In dem Don Karlos dagegen fehlt dieſer ganze Tugendkranz der Treue, Pflicht, Dienſtehre, Eideserfüllung, ſogar dem Vorſtellungskreiſe der Perſonen.

Auch im Allgemeinen wird überall den Rechtspflichten und den Gebräuchen im Gegenſatz gewaltſamer Umgeſtaltungen Lob ertheilt. Auf eine geniale, unvergleichlich ſchöne Weiſe ſtellt Octavio (Piccolomini, Akt 1, Scene 4) die alten Einrichtungen als Schutzwehren der bürgerlichen Freiheit dar:

„Mein Sohn! Laß uns die alten, engen Ordnungen
Gering nicht achten! Köſtlich unſchätzbare
Gewichte ſind's, die der bedrängte Menſch
An ſeiner Dränger raſchen Willen band;
Denn immer war die Willkür fürchterlich“ ꝛc.

Eben ſo herrlich iſt Gordon's Ausſpruch (Akt 1, Scene 2), daß der Menſch dem Uebermuth anheimfalle, wenn er ſich nicht dem poſitiven Geſetze unterwerfe:

„Denn um ſich greift der Menſch, nicht darf man ihn
Der eignen Mäßigung vertrauen. Ihn hält
In Schranken nur das deutliche Geſetz
Und der Gebräuche tiefgetretne Spur.“

Und ganz in demſelben Sinne ſagt ſogleich darauf Buttler zu Gordon:

„Laßt euch das enggebundene Vermögen
Nicht Leid thun. Wo viel Freiheit, iſt viel Irrthum;
Doch ſicher iſt der ſchmale Weg der Pflicht.“

Die Vorliebe für das Beſtehende trennt den Wallenſtein ganz von Don Karlos. Um dem Beſtehenden nicht zu nahe zu

treten, hat der Dichter endlich Wallenſtein's That gar nicht ſo vielfältig gerechtfertigt, als er es hätte thun können. Sie würde dann aufgehört haben, deutlich als ein Verbrechen zu erſcheinen! Hätte Schiller ſeinen Helden wirklich als Wiederherſteller der Reichsfreiheit, als Beſchützer des Proteſtantismus und als Friedensfürſten darſtellen wollen, ſo wäre ein dem Don Karlos ähnliches entzückendes politiſches Heroengemälde entſtanden. Das ſollte aber in der letzten Umarbeitung vermieden werden. Wallenſtein's That durfte nie aufhören, uns als ein Verbrechen zu erſcheinen, und wird nur als ſolches entſchuldigt. Er lebt, ſpricht und handelt in dem Gefühle, daß ſeine Sache ſchlecht ſei. Hielte er an ſeinem kosmopolitiſchen Prinzip feſt, wie entſchloſſener und erhabener ſtünde er da, ſtatt daß er jetzt beinahe nur durch die Faſſung groß erſcheint, mit welcher er die Schläge des Schickſals erträgt. Wie ganz anders würde er ſich dem Max gegenüber (Akt 2, Scene 2) vertheidigen können! Er konnte ſein Vernunftrecht gegen das hiſtoriſche Recht geltend machen — ja er konnte das von dem Kaiſer mißhandelte hiſtoriſche Recht ſelbſt als einen Bundesgenoſſen ſeiner Abſichten, ſeines Unternehmens aufrufen. Böhmen war ja urſprünglich ein Wahlreich und erfreute ſich der Religionsfreiheit (Piccolomini, Akt 4, Scene 5) — was wollte der dramatiſche Wallenſtein anders, als die greuliche Tyrannei (Akt 1, Scene 5) durch den rechtlichen Zuſtand verdrängen und dann die böhmiſche Krone als einen Lohn der Nationaldankbarkeit hinnehmen? Ferdinand trat die deutſche Reichsfreiheit mit Füßen — wie nun, wenn Wallenſtein ihr Retter werden wollte (Piccolomini, Akt 2, Scene 7)? Der Held ſtellt ſich ſelbſt herunter, wenn er ſich einmal mit Karl von Bourbon und das andere Mal mit Cäſar vergleicht (Akt 1, Scene 6, und Akt 2, Scene 2), denn jener war nur von Rachſucht, dieſer nur von Ehrgeiz getrieben, Wallenſtein aber von kosmopolitiſchen Ideen. Wie viel näher lag es, ſich mit Moritz von Sachſen zuſammenzuſtellen, der ja Kaiſer Karl den Fünften auch mit des Kaiſers Heere, und in ihm ſogar ſeinen Freund bekriegte! Bei dieſer Stellung begreift man kaum, wie es dem Helden in den Sinn kommen konnte, zu ſagen (Akt 1, Scene 7):

„Eh' mich die Welt mit jenen Elenden
Verwechſelt, die der Tag erſchafft und ſtürzt,
Eh' ſpreche Welt und Nachwelt meinen Namen
Mit Abſcheu aus, und Friedland ſei die Loſung
Für jede fluchenswerthe That.“

Und ich geſtehe, daß mir auch ſeine Lobrede auf die Treue (Akt 1, Scene 6) ſehr gezwungen vorkommt und ohne Anwendung auf ihn ſelbſt. Wie kann er ſich, wenn er von dem Kaiſer abfällt, „den gemeinen Feind der Menſchlichkeit“ nennen, vor dem ſich Jeder wahre? — So ſind alſo überall die das Leben erhaltenden Tugenden in den Vordergrund geſtellt und die das Leben neu geſtaltenden Beweggründe, die in des Helden Seele ruhen, wagen ſich nur beiläufig hervor. Und dennoch ſcheint der Treue hie und da wieder ein zu enger Spielraum gegeben zu ſein. Man erſtaunt, wie Max noch Max ſein und doch zu dem Abgeordneten ſeines Kaiſers entrüſtet ſprechen konnte:

„Und hier gelob' ich's an, verſpritzen will ich
Für ihn, für dieſen Wallenſtein, mein Blut.“

Wie? und wenn ſpäter Max zum Herzog ſagt (Akt 2, Scene 2):

„Sei's denn! Behaupte dich in deinem Poſten
Gewaltſam, widerſetze dich dem Kaiſer,
Wenn's ſein muß, treib's zur offenen Empörung!
Nur — zum Verräther werde nicht;“

ſo fragt man mit Recht, ob nicht auch dieſe Empörung, die Max ſogar theilen will, gegen Eid und Gewiſſen ſtreite, und wo denn die ſcharfe Grenze zwiſchen beiden Pflichtverletzungen ſei? Auch die Pappenheimer wollen nachher den Feldherrn „in ſeinem guten Rechte ſchützen gegen Jeden,“ nur wollen ſie nicht treuloſer Weiſe zum Feinde hinübergeführt ſein.

So ſehen wir alſo in unſerm Drama ein doppeltes Prinzip, die Schickſalsidee und den Kosmopolitismus, und auch eine zwiefache politiſche Grundanſicht möglichſt mit einander vereinigt. Das Werk gleicht einem Gebäude, welches nach vielen Jahren nach einem andern Grundplan fortgeſetzt und vollendet wurde, als es urſprünglich angelegt war, ſo daß von dem ſchon Aufgeführten auch Manches wieder eingeriſſen

werden mußte. Manche Bauſteine, die hierdurch ausfielen, konnten dann von dem verſtändigen Baumeiſter von Neuem benutzt werden.[1]

„Wie der Scheidekünſtler,“ ſagt Schiller,[2] „findet auch der Philoſoph nur durch die Auflöſung die Verbindung.“ Sollte aber dieſe genaue Zergliederung uns den Genuß des ewigen Werkes verkümmern? Gewiß nicht! Unſere Einſicht in den Weltlauf und in das Menſchentreiben mag häufig unſere friſche Freude welk machen, und unſer Herz mag ſich in dem Verhältniß zuſammenziehen, als unſere Erfahrung ſich erweitert. So zerſtört auch der Botaniker die Pflanze, deren Bau er erforſcht, und er greift dann mit erhöhter Bewunderung nach einem neuen Exemplar, um Auge und Herz zu weiden. Eine Kunſtſchöpfung aber geht uns aus einer jeden wiſſenſchaftlichen Unterſuchung in erhöhter Schönheit hervor. Erſt wenn wir ſie gründlich verſtanden haben, ſind wir der Totalanſchauung gewachſen, vermögen wir den Glanz der Wundererſcheinung zu ertragen, und erſt dann werden wir von einer Fülle einzelner Schönheiten entzückt, welche wir früher ganz überſahen.

Nach dieſer Unterſuchung der Grundtriebe und Grundgeſtalt unſerer Dichtung wäre jetzt von dem zweiten Hauptgegenſtand dieſes Aufſatzes, von der Liebesepiſode des Max und der Thekla zu ſprechen.

Zwei Ideen, von denen ſich in Schiller's frühern Werken kaum eine Spur findet, das Schickſal und die Tugenden der Treue, ſind im Wallenſtein zu einem ganzen Reich poetiſcher Anſichten und Geſtalten ausgebildet. Dagegen ſpielt, was ihn früher vorzugsweiſe bewegte, das Freiheitsprinzip, hier eine nur untergeordnete Rolle. Zum Erſatz aber, wie wenn er ſein Werk mit der weichen Seite ſeiner Seele um ſo feſter hätte verbinden wollen, als er ihre heroiſche Seite wenig hervorkehrte, hat er den ganzen ruhigen und tiefen

[1] Mein Freund K. Rißler in Crefeld trifft mit mir, von einem andern Standpunkt ausgehend, in derſelben Grundanſicht zuſammen, und ich wüßte nichts, was mich ſo erfreute, als die Uebereinſtimmung mit einem ſo beſonnenen, ſcharfen und gründlichen Denker.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1188, 1. m. (Oktavausgabe B. 12, S. 3).

Ideenſtrom der Humanität ſeines Herzens in dieſe Epiſode hineingeleitet, und in ihr einen Kreis von Ueberzeugungen und Anſchauungen zum vollſten, ſchönſten Ausdruck gebracht, welche ſich in frühern Schriften nur beiläufig und einzeln finden.

Die Liebe von Max und Thekla iſt gewiſſermaßen ein in ſich geſchloſſenes Ganze, welches durch ſein ruhiges Beſtehen in ſich und ſeine Freiheit von allen äußern Zwecken einen Gegenſatz gegen die übrige Handlung macht, die ein unruhiges, planvolles Streben nach einem Zwecke iſt.[1] Die ganze Verwerflichkeit jener düſter verworrenen Plane, ſagt Tieck, ſpiegle ſich in dieſer reinen Liebe und wahren Natur. Max und Thekla ſtellen in ihrem reinen Kreis die edle, ſchöne Menſchlichkeit ſelbſt dar, wie ſie ein Beſtandtheil des innern Weſens unſeres Dichters war. Was uns an den Liebenden entzückt — es iſt Schiller's eigene Denkweiſe, Geſinnung und Natur.

Ich habe von den Kinderjahren Schiller's an [2] die goldnen Fäden dieſes rein menſchlichen Triebes, dieſer ſich immer edler und reicher entwickelnden Gefühls- und Gemüthswelt durch ſeine Lebensſchickſale und ſeine mannichfaltigen Schriften verfolgt, und wir ſind jetzt an der Stelle angelangt, wo alles dieß zuſammengreift und ſich zu einem ätheriſchen Bilde läutert. Wie Schiller in dem Don Karlos ſein Freiheitsprinzip ausbeutete und in glänzenden Geſtalten und erhabenen Bildern aus einander warf, ſo hat er in dem nächſtfolgenden Drama, im Wallenſtein, alle Schätze ſeines **Herzens** in eine eigene Epiſode zuſammengeſtellt, indem ſich nun auch ſein zweites, ſein **humanes** Lebenselement Genüge thun mußte.

Wie herrlich ſchildert Max ſogleich bei ſeinem erſten Auftreten die ſich ſelbſt genießende edle Menſchlichkeit im Gegenſatz mit dem nichtigen Waffendienſt, welchem die Seele mangle, welcher dem lechzenden Herzen nichts gebe! wie

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 360.

[2] Siehe Theil 1, S. 11. Theil 1, S. 26, 50, 293. Theil 2, S. 110, 123, 143 f., 207, 226, 314 ff. Theil 3, S. 101 f., 142 f., 164 f., 183, 245 ff. und an vielen andern Stellen.

herrlich den Frieden, in welchem allein das ſchöne Leben liege, im Gegenſatz mit dem wüſten militäriſchen Handwerk! In gleichem Sinne ſetzt Thekla das Gemüth dem Spiel des äußern Lebens entgegen; wenn ſie dieſes durchmuſtert habe, ſagt ſie, kehre ſie froher zu ihrem ſchönern Eigenthum zurück, zu ihrem ſichern Schatz im Herzen (Piccolomini, Akt 3, Scene 4). Max hat bei dem Bankett ſeine Unterſchrift verweigert — und er hat es ohne Argwohn gethan, durch ein unbewußtes Gefühl geleitet, ſo daß ſein Vater zu ihm ſagt:

„Dank's deinem Engel, Piccolomini!
Unwiſſend zog er dich zurück vom Abgrund.“

An dieſem wahrhaftigen innern Orakel ſcheitert die berechnete Verſchlagenheit des Octavio: Max geht ſelbſt zu Wallenſtein, um ſich Licht über deſſen Schuld zu verſchaffen. Durch einen geraden Schritt will er der Staatskunſt mühevolles Gewebe durchreißen! Die feinſte Kunſt zerſplittert an der einfachen Natur. Und in dem Spiegel dieſes Herzens ſtellt ſich Wallenſtein voll als das dar, was er iſt. Wer ſonſt vermöchte zugleich ſeinen großartigen Charakter und ſeine Verirrung ſo rein aufzufaſſen, als Max? Bezeichnend ſind auch die Worte, welche Wallenſtein zu ihm ſpricht:

„Sanft wiegte dich bis heute dein Geſchick;
Du konnteſt ſpielend deine Pflichten üben,
Jedwedem ſchönen Trieb Genüge thun,
Mit ungetheiltem Herzen immer handeln.“

Wer erkennt hierin nicht Schiller's Pflichterfüllung aus freier Neigung, aus ſchönem Triebe, wie er ſie gegen Kant vertheidigte? Das „eigene Urtheil“, „das eigene Licht“, kommt dem jungen Piccolomini ohne reflektirtes Nachdenken, ohne theoretiſche Orientirung immer aus dieſer klaren Herzensquelle. Dieſer unmittelbaren Manifeſtation des Rechten wird aber der Vorzug vor den Ausſprüchen des Verſtandes gegeben. Daher ſagt Max zu ſeinem Vater: „Dein Urtheil kann ſich irren, nicht mein Herz“, und Octavio vertraute ſeinen Sohn dieſer „Unſchuld ſeines Herzens“ ruhig an (Piccolomini, Akt 5, Scene 1), nach dem Spruch im Genius:

„O dann gehe du hin in deiner köſtlichen Unſchuld.“

Als ihm aber Octavio, als Vater und in des Kaiſers Namen, befiehlt, mit ihm aus dem Lager zu fliehen, ſpricht er:

„Gebiete mir, was menſchlich iſt. Ich bleibe.
Kein Kaiſer hat dem Herzen vorzuſchreiben,
Verſchwende deine Worte nicht vergebens!
Dem Herzen folg' ich, denn ich darf ihm trauen."

So wenig, als der Vater ihm des Herzens Stimme übertäuben konnte, vermag es nachher der Herzog ſelbſt. Jener kann ſeine ſchön menſchliche Empfindung, dieſer ſein erhabenes Pflichtgefühl nicht beſiegen. „Du zwingſt mich," ſagt Max zu Friedland, „eine Wahl zu treffen zwiſchen dir und meinem Herzen." Denn ſein Herz offenbart ihm nicht allein, was edel und ſchön iſt, ſondern auch, was ſeine Pflicht von ihm fordert.

In dieſen Gegenſatz des ſchön Menſchlichen und der erhabenen Pflicht ſieht ſich der Jüngling zuletzt noch verſetzt. Er iſt zur Thekla geeilt (Akt 3, Scene 18), „um von ihrem Herzen freigeſprochen zu werden"; aber er findet ſie mitten im Kreiſe der Ihrigen, deren geſunkene Größe er wieder erheben kann, wenn er auf der Seite des verehrten Feldherrn bleibt. Dieſen Widerſtreit — den einzigen, den es für Einen Max geben konnte — hat der Dichter äußerſt ergreifend dargeſtellt.

„O wohl, wohl haſt du geredet, Vater;
Zu viel vertraut' ich auf das eig'ne Herz;
Ich ſtehe wankend, weiß nicht, was ich ſoll."

Er bedenkt ſich nicht, der Thekla die Entſcheidung zu überlaſſen, „es auf dieſes Herz, das unfehlbare, heilig reine zu legen"; und als die Gräfin ihrer Nichte mit Bedeutung zuruft: „Bedenkt!" entgegnet er: „Bedenke nichts, ſag', wie du's fühlſt!" Thekla aber antwortet:

„Wie könnte das
Das Rechte ſein, was dieſes zarte Herz
Nicht gleich zuerſt ergriffen und gefunden?
Geh' und erfülle deine Pflicht!"

Max dagegen ſpricht in dieſem ſittlichen Konflikt der Menſchlichkeit das Wort, welche ja die eigenthümliche Enthüllung des Herzens iſt:

„O auch die ſchönen, freien Regungen
Der Gaſtlichkeit, der frommen Freundestreue
Sind eine heilige Religion dem Herzen;
Schwer rächen ſie die Schauder der Natur
An dem Barbaren, der ſie gräßlich ſchändet.“

Unter welchem Barbaren hier, wie früher [1], nicht ein Wilder, ſondern derjenige zu verſtehen iſt, welcher durch verkünſtelte Bildung die unmittelbare Stimme der Natur in ſich erſtickt, welcher ſich von jeder heiligen Feſſel der Natur befreit hat. Denn das urſprünglich und untrüglich Menſchliche fand unſer Denker in dem Gefühl und Herzen, dieſer geheimnißvollen Quelle alles Wahren, Guten und Schönen. Weßwegen es in der Hoffnung heißt, was die innere Stimme des Herzens ſpreche, das täuſche die hoffende Seele nicht, und in Thekla, der Geiſterſtimme, wer es glaube, dem ſei das Heilige nahe, denn jedem ſchönen gläubigen Gefühl liege eine Wahrheit zu Grunde, und weßhalb in den Worten des Wahnes vom Schönen und Wahren verſichert wird:

„Es iſt in dir, du bringſt es ewig hervor.“

Und eben, weil Max das Herz mit ſeiner Religion der Menſchlichkeit nicht retten kann, deßwegen muß er ſelbſt untergehen. Sein Weſen liegt ja in den edelſten Trieben ſeines Gemüthes. Dieſer Verluſt iſt ſein eigener Tod.

Die Blüthen dieſes Herzens entfalten ſich in dem Kreiſe des Max und der Thekla beſonders reichlich in der Liebe. Denn die Liebe iſt ja von „der Seelenſchönheit unzertrennlich“ und „die ſchöne Seele kennt kein ſüßeres Glück, als in der Sinnenwelt ihren unſterblichen Freund zu umarmen“ [2]. In Max und Thekla hat Schiller ſein eigenes Liebesideal ausgeſprochen, wie er es dichtend, denkend, fühlend, lebend in ſich ausgebildet hatte. Dieſe Liebe iſolirt ſich von der Welt, ſie verläßt ſich nicht auf Menſchen, ſondern nur auf das

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1190. 2. (Oktavausgabe Bd. 12, S. 15). Vergleiche Theil 3, S. 164.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1159. 1. c. und 2. c. (Oktavausgabe Bd. 11, S. 462).

Herz der Liebenden; ſie ſchwebt am Abgrunde des Verderbens und iſt ſchnell vorüberſchwindend, wie alles Schöne auf der Erde; aus Himmelshöhen fällt ſie herab, wie in dem Gedichte „die Erwartung“ [1], und wird, wie ein heiliger Raub, in des Herzens Innerſtem bewahrt, gerade ſo, wie in „dem Geheimniß;“ nur wenn ſie ohne Hoffnung iſt, wagt ſie ſich der Welt, „die nie das Glück erlaubt“, zu zeigen — denn „das Unglück braucht keinen Schleier mehr, das Geheimniß iſt für die Glücklichen“ [2]. Der Thekla geht das menſchlich Schöne nur in der Liebe auf, das Leben ſelbſt iſt nur eine Form, dem dieſe Liebe erſt ihren Gehalt gibt (Akt 4, Scene 12). Daher beſchränkt das Gedicht „Wo ich ſei und wo mich hingewendet“ das Leben auf die Liebe; das Daſein ſelbſt iſt ſeinem rein menſchlichen Gehalte, ſeinem Werthe nach zugleich mit der Liebe „beſchloſſen und geendet“. Wo die ſchöne Seele nicht mehr lieben kann, hört ihr Leben auf.

Aber nicht allein die Liebe, ſondern überhaupt die poetiſch ſymboliſche Betrachtung der Welt, von welcher wir ſchon oben ſprachen, geht aus dem Herzen hervor. Eine höhere Wahrheit des Gefühls, welche das Erzeugniß unſerer Vernunft iſt, ſtellt ſich der begreiflichen Erkenntniß entgegen und bildet ſich, in die Auffaſſung der Erfahrungswelt eindringend und dieſe in ſich aufnehmend, zu der religiös-äſthetiſchen und ſymboliſchen Weltanſchauung, welche Schiller, ſcheinbar nur aus ſeiner eigenen, in der That aber aus der allgemeinen Menſchennatur ſchöpfte, und denkend und dichtend darſtellte. Auf dieſes ideale Prinzip unſerer Vernunft, von welchem aber nur die Gefühle des Herzens die ewig verſtändliche Kunde geben, führt Max (Piccolomini, Akt 3, Scene 4) Wallenſtein's Aſtrologie zurück:

„Nicht bloß der Stolz des Menſchen füllt den Raum
Mit Geiſtern, mit geheimnißvollen Kräften:
Auch für ein liebend Herz iſt die gemeine
Natur zu eng, und tiefere Bedeutung
Liegt in dem Märchen meiner Kinderjahre,
Als in der Wahrheit, die das Leben lehrt“ ꝛc.

[1] Siehe Theil 3, S. 266.
[2] Ebendaſelbſt S. 268 ff.

Ueberall in der Sinnenwelt findet das Herz, das Gefühl, der Glaube Sinnbilder für die ewige Wahrheit der Vernunft, — wie ihrem Max noch die Geiſterſtimme der Thekla beiſtimmt:

„Wort gehalten wird in jenen Räumen
Jedem ſchönen gläubigen Gefühl.
Wage du zu irren und zu träumen,
Hoher Sinn liegt oft im kind'ſchen Spiel“.

So adelt überhaupt der Dichter den Traum, den Irrthum, das Spiel, den Schein[1], indem er zeigt, wie das gläubige Gefühl ſich hieran das Ewige zum nahen, lebendigen Bewußtſein, zur unmittelbaren Anſchauung bringt, und er meint, daß wir dann den höchſten menſchlichen Standpunkt einnehmen, wenn wir durch dieſe Weltauffaſſung das Göttliche in uns, was ſonſt immer unbegreiflich bleibt, klar zu machen ſuchen. — Dieſen ideal-äſthetiſchen Standpunkt ſchreibt Wallenſtein ausdrücklich ſeinem Liebling in folgenden Worten zu (Akt 5, Scene 3):

„Er machte mir das Wirkliche zum Traum,
Um die gemeine Deutlichkeit der Dinge
Den goldnen Duft der Morgenröthe webend —
Im Feuer ſeines liebenden Gefühls
Erhoben ſich, mir ſelber zum Erſtaunen,
Des Lebens flach alltägliche Geſtalten“.

Welcher Dichter hätte den Unterſchied des Realen und Idealen, und die Verſchmelzung beider im äſthetiſchen Gefühl wahrer, tiefer und zarter aufgegriffen und herrlicher ausgeſprochen, als unſer Schiller?

In dem bisher Nachgewieſenen läge alſo der Gehalt unſerer Epiſode. Es iſt hier die vollendete Menſchlichkeit dargeſtellt, wie dieſe, erhaben über die Vermittelungen der Wiſſenſchaft, in den reinen Gefühlen, lautern Trieben, ſchönen Neigungen, edlen Kräften des Herzens ſich himmliſch entfaltet. Wie das Prinzip der Tragödie das Schickſal iſt, ſo iſt das Herz die Grundidee dieſes kleinern Gedichtes im Gedichte.

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1217. 2. u. f. (Oktavausgabe Bd. 12, S. 135 f.).

Zwiſchen dieſen Polen ſchwebt und bewegt ſich die ganze Handlung. Freilich erſtreckt ſich das Schickſal, wie wir ſchon früher bemerkten, auch über dieſes innere Gebiet, und wie es den Helden durch ſeine eigenen böſen Gedanken fängt, ſo blendet es Max und Thekla durch den göttlichen unwiderſtehlichen Zauber der Liebe. Doch wird in den Abſchiedsworten der Thekla (Akt 3, Scene 21) auch das Uebergewicht des Herzens über das Schickſal anerkannt:

„Wie du dir ſelbſt getreu biſt, biſt du's mir;
Uns trennt das Schickſal, unſre Herzen bleiben einig“.

Und bei der allgemeinen Verwüſtung des Schickſals finden wir nur einigen Troſt in dieſer ſo unvergleichlich enthüllten Schönheit des menſchlichen Herzens. Wenn auch die Menſchennatur vom Schickſal ſcheinbar erdrückt wird, müſſen wir ihr dennoch einen unvertilgbaren Werth zugeſtehen. Was ſo herrlich iſt, kann nicht vergänglich ſein!

Gewiß, ihrem Gehalte nach gehört dieſe Epiſode zu dem Herrlichſten, was je ein in die Seelenſchönheit Eingeweihter veröffentlicht hat. Wie ein anderer Tantalus hat Schiller die Geheimniſſe der ſeligen Götter den Menſchen verrathen. Ein gewiſſer Kreis von Lieblings- und Lebensüberzeugungen tritt hier reiner und zuſammenhängender, als früher, hervor. Dieſe unglückliche Liebe hat ſchon tauſend Herzen glücklich gemacht. Immer von neuem beleben ſich Max und Thekla zum Liebes- und Herzensideal für jedes nachwachſende Geſchlecht.

Aber vom dramaturgiſchen Standpunkte aus werden wir über dieſe Epiſode weder an und für ſich, noch in ihrem Verhältniß zum Ganzen ein günſtiges Urtheil fällen können. „Das überwiegend menſchliche Intereſſe“, welches Schiller an ihr nahm[1], ließ die freie objektive Geſtaltung nicht aufkommen. Nicht nur die Liebesgeſchichte und beide Charaktere, ſondern auch ihre Zeichnung iſt ideell, ſentimental. Hätte der Dichter dieſen Theil mehr in die Haupthandlung verflochten und ihn mit dem Geiſt der Zeit in größere Uebereinſtimmung gebracht, ſo hätte derſelbe zwar das allgemein

[1] Siehe Theil 3, S 386.

menſchliche Intereſſe zum Theil eingebüßt; aber alles wäre wahrer und poëtiſcher geworden. Jetzt aber ſind dieſe Scenen und Geſtalten ein Gemälde ohne Schatten. Die Epiſode iſt mehr lyriſch, als dramatiſch, weßwegen ſie Süvern mit dem antiken Chor vergleicht. Wie entzückend der ſittliche Adel in dieſem Gemälde auch ſein mag, ſo hat Schiller doch ſeine Lieblingsanſichten zu markirt und gleichſam zu theoretiſch vorgetragen. Wenn die Herrlichkeit des Herzens in ſeiner ſchönen, naiven Unmittelbarkeit gezeichnet werden ſollte, ſo kam alles darauf an, daſſelbe als in beſtimmter Wirkſamkeit darzuſtellen. Max und Thekla ſprechen von dieſem Herzen offenbar allzu häufig, und vernichten die Unmittelbarkeit der Gefühle, auf die ſie ſich immer berufen, durch das reflektirte Bewußtſein, welches ſie von ihnen haben. Sie verkündigen und preiſen ſelbſt die Tugenden und Seelenſtimmungen, von denen ſie erfüllt ſind.

Der junge Piccolomini, für den Schiller „allein durch ſeine eigene Zuneigung intereſſirt war“ [1], erſcheint wie eine Wundergeſtalt in einer fremden Welt. Man könnte fragen, woher er ſeine ideal menſchliche Bildung habe? Er iſt doch, wie er ſelbſt ſagt (Piccolomini, Akt 1, Scene 4), in des Lagers lärmendem Gewühl aufgewachſen, „das ihm die Jugend ſtahl [2], das Herz ihm öde ließ und unerquickt den Geiſt, den keine Bildung noch geſchmücket“. Wie kann ſich in der Nähe, unter der Pflege des klugberechnenden Vaters ein ſo ganz entgegengeſetzter Charakter im Sohn hervorthun, beſonders da der Sohn den Vater hochachtete, ſich alſo ſeinen Einflüſſen nicht verſchloß? Offenbar wollte der Dichter dieſe ſchöne Menſchlichkeit durch Wallenſtein ſelbſt motiviren, denn der dramatiſche Wallenſtein kennt und ſchätzt ja ſelbſt, wie man an ſo vielen Stellen ſieht, die untrüglichen Stimmen des Herzens. Max allein wird von Friedland geliebt, er allein iſt das Kind im Hauſe — Wallenſtein hat ihn

[1] Siehe Theil 3, S. 342.

[2] Max äußert ſich hier beinahe ſo ſtark, wie Don Karlos über ſeine „knechtiſche Erziehung“, Schiller's Werke in E. B., S. 250. 2. o. (Oktavausgabe Bd. 3, S. 153).

gehalten und getragen von Kindesbeinen an (Akt 3, Scene 18). Daher ſagt auch Max zu ſeinem väterlichen Führer:

„Dir folgt' ich unbedingt. Auf dich nur braucht' ich
Zu ſehn und war des rechten Pfads gewiß“.

Die Gräſin Terzky aber ſpricht dieſe erziehende Einwirkung ihres Schwagers auf Max in den Worten aus:

„Du liebſt und preiſeſt Tugenden an ihm,
Die du in ihm gepflanzt, in ihm entfaltet“.

Wallenſtein ſelbſt hat Marens idealiſche Natur angeregt und groß gezogen, wie er ja alles um ihn herum zu wecken und zu ſtärken und neu zu beleben weiß (Piccolomini, Akt 1, Scene 4). Doch kann man ſich des Karlos Seelenentfaltung viel eher aus ſeinem Freunde Poſa erklären, als des jungen Piccolomini reine Idealität durch die ſchöne reale Natur des Wallenſtein. Auch hat der ſpaniſche Königsſohn über ſich ſelbſt bei weitem kein ſo waches Bewußtſein. Wallenſtein hat ſeinem Max doch keinen Unterricht in der Seelenſchönheit ertheilt!

Wenn man die ganz allgemein gehaltenen Vorzüge des Herzens von dem jungen Grafen wegdenkt, bleibt uns wenig mehr von ihm übrig, als Iſolani's Erwähnung ſeiner Tapferkeit (Piccolomini, Akt 1, Scene 1), denn ſein ſelbſtgeſuchter Tod erſcheint uns doch nur als die verhängnißvolle Verzweiflung ſeines Herzens. Dieſe Tapferkeit hat er vor der Thekla voraus —

„In deiner Seele lebt
Ein hoher Muth, die Liebe gibt ihn mir“,

ſagt ſie zu Max — Thekla aber iſt klüger als ihr Geliebter, der wirklich ein wenig gar kurzſichtig erſcheint. Im Uebrigen verſchwimmen beide Charaktere in einander, mit dem Unterſchied, daß Max, weil er mehr in die Handlung hineinſpricht, ſich doch mehr hervorthut. Homer läßt ſeine Jünglinge ſich nur in der Schlacht auszeichnen, und in der Berathung zurück treten. Schiller hat ſeinem ſechs und zwanzigjährigen Helden offenbar geſchadet, daß er ihn bei den

Ueberlegungen und Entſchließungen der handelnden Perſonen betheiligt. Zur Gräfin ſagt er (Piccolomini, Akt 3, Scene 3), es gehe um ihn etwas vor, wenn es fertig ſei, komme es auch wohl bis zu ihm, und die geſcheidte Frau ſpricht zu ihm, wie zu einem lenkſamen Kinde; und auch beim Gaſtmal benimmt er ſich unachtſam und träumeriſch. Wie kann ein im praktiſchen Leben ſo unbedeutender junger Menſch in der Audienzſcene (Piccolomini, Akt 2, Scene 7) das Wort nehmen:

„Hör' mich, mein Feldherr! Hört mich, Oberſten!
Laß dich beſchwören, Fürſt! Beſchließe nichts“ ꝛc.

Ein guter Paladin vor Damen mag er ſein — aber in dieſer Männerverſammlung ſollte er keine Stimme haben, und man begreift es ſchwer, wie die planvollen, praktiſchen Männer ſeiner Umgebung das Geringſte auf ihn halten können. Sie ſehen ihn mit den Augen Schiller's, nicht mit ihren eigenen!

Dagegen möchte ich dieſen Charakter gegen einen Vorwurf eines innern Widerſpruchs vertheidigen. Max nehme, tadelt Tieck[1], im erſten Geſpräche mit Octavio und Queſtenberg (Piccolomini, Akt 1, Scene 4), die Parthei Wallenſtein's, rechtfertige dieſen und werde unwillig, ja unartig gegen den gemeſſenen Queſtenberg — und dennoch breche er ſogleich nachher in ein begeiſtertes Lob des Friedens und deſſen Segnungen aus. Hier iſt kein Widerſpruch zu vereinigen, denn es iſt keiner vorhanden. Des Jünglings friſche Liebe mußte ihm — wie er ſich nachher (Akt 3, Scene 3) auch ganz beſtimmt gegen die Gräfin ausſpricht — wenigſtens augenblicklich ſein ganzes Soldatenleben verleiden, und in ihm die Sehnſucht nach dem Frieden erwecken, welcher ihm ſeine Liebe zu beglücken verſprach. Wie Schiller ſelbſt einſt aus der Militärſchule in Stuttgart ſich wegſehnte, freilich aus einem andern Gemüthsdrang, ſo ſein Max jetzt aus dem ihm heterogenen Elemente. Er rühmt aber in der obigen Stelle (Akt 1, Scene 4) an Wallenſtein nicht ſeine Kriegsthaten,

[1] Dramaturgiſche Blätter, Bd. 1, S. 74.

ſein Feldherrngeſchick und Aehnliches, ſondern die originelle, tüchtig menſchliche Naturkraft, welche in Wallenſtein realiſtiſch, in Max idealiſtiſch wirkſam iſt. Dieß iſt der Anziehungspunkt, und die lobenden Worte:

„Und eine Luſt iſt's, wie er alles weckt
Und ſtärkt und neu belebt um ſich herum" ꝛc.

haben, wie ich ſchon oben andeutete, einen viel tiefern oder allgemeinern Sinn, als was gleich nachher Queſtenberg und ſpäter Buttler (Akt 4, Scene 8) geltend machen, daß der Feldherr ſeine Menſchen wohl kenne und gut zu gebrauchen wiſſe. Der Jüngling preiſ't den Wallenſtein nicht als Feldherrn, ſondern als Menſchen. Auch dem ritterlichſten modernen Helden darf,* wenn er liebt, das rohe Kriegshandwerk augenblicklich zuwider und der ſüße Friede erſehnt ſein, und die unbedingte Anhänglichkeit an den Feldherrn, wenn er als Menſch und zugleich als Friedensfürſt (Piccolomini, Akt 1, Scene 4, und Akt 3, Scene 4) hochgehalten wird, iſt mit dem Wunſche nach eben dieſem Frieden ſehr verträglich. Daß ſich aber Max ſo lyriſch über die Friedensſegnungen ergießt, wird man dulden müſſen, wenn man überhaupt einem ſo ideal geſtalteten Charakter in der Tragödie Zutritt geſtattet. Uebrigens iſt des Jünglings wiederholt ausgeſprochene ſentimentale Sehnſucht nach ſtiller Zurückgezogenheit, nach einſamem Genuß des Herzens ganz Schilleriſch [1]; und die ſchöne Stelle: „O ſchöner Tag, wenn endlich der Soldat in's Leben heimkehrt" ꝛc., hatte urſprünglich ohne Zweifel eine temporelle Beziehung auf die Sehnſucht der Deutſchen nach dem Frieden. Eine ähnliche, lokale Beziehung hat, wie ſchon Süvern nachwies, „der junge Weimariſche Held" in dem Munde des Queſtenberg (Piccolomini, Akt 2, Scene 7) und das dieſem Fürſten, dem Herzog Bernhard von Weimar, beim Gaſtmal gebrachte Lebehoch. Finden wir doch ähnliche temporelle und lokale Anſpielungen auch in der antiken Tragödie, und das Lob der Helden durch den Feind iſt ächt Homeriſch.

Die Art und Weiſe aber, wie Marens Untergang herbeigeführt iſt, vermag mich wenigſtens nicht zu befriedigen.

[1] Siehe Theil 2, S. 73.

Der junge Mann ſcheint mir eher durch eine unbegreifliche Thorheit ſeines Vaters, als durch das Schickſal umzukommen. Wie konnte ein Octavio, als er aus dem Lager zu dem kaiſerlichen Heere entwich, ſeinen eigenen einzigen Sohn zurücklaſſen? ihn dem gerechten Zorn des ſchmählich getäuſchten Wallenſtein, der Wuth eines Illo, der Verzweiflung ſeines eigenen Herzens, und allen möglichen Zufällen preisgeben? Das konnte ein Octavio nicht, und die Worte: „Du folgſt mir doch bald nach?" oder: „Max! Folg' mir lieber gleich, das iſt doch beſſer," können nicht aus ſeinem Munde gekommen ſein; denn der Verſteckteſte iſt auch immer der Argwöhniſchſte und Vorſichtigſte. Er hatte ein Kommando Soldaten im Hinterhof aufgeſtellt, um Iſolani und Buttler zu verhaften, wenn er ſie nicht durch Worte gewinnen könnte (Akt 2, Scene 4) — warum gebrauchte er daſſelbe nicht gegen ſeinen ungehorſamen Sohn? Deſſen Zurückbleiben iſt im Gedichte nur dadurch motivirt, daß Octavio gemeint habe, ihn ſeinem eigenen Herzen anvertrauen zu können. Dieß iſt aber eigentlich gar kein Motiv, denn das Herz ſchützt nicht vor Gefahr, woran der Vater zuerſt denken mußte; und überhaupt iſt das ſo ſehr hervorgehobene Vertrauen Octavio's auf das Herz ſeines Sohnes und die Anerkennung der Rechte dieſes Herzens, Octavio's Charakter ganz widerſprechend. Für ihn gibt es nur Klugheit und verſtändige Pflichttreue. Wenn er den feinern Herzensregungen irgend einen Werth beilegte, wäre es ihm unmöglich geweſen, ſie gegen Wallenſtein ſo anhaltend zu verläugnen und ſie ſo arg mit der größten Ruhe zu verletzen. Ja, nur dieſe Mangelhaftigkeit ſeiner Natur kann den ſonſt ehrenwerthen Mann mit uns verſöhnen. Wie wahr iſt in dieſer Hinſicht Max geſchildert, welcher ſeine Pflichterfüllung mit allen Qualen ſeines ſchönen Herzens bezahlt! Nie hat ein Seelenmaler ein herrlicheres Gemälde vor dem menſchlichen Auge aufgerollt, als jene, auch durch raſchen Wechſel ſich häufender anderweitiger Vorfälle belebte, künſtleriſch vollendete Scenen im dritten Akt, in welchen Max von ſeiner Geliebten, von dem Vater ſeiner Jugend, von allem, was ihm theuer iſt, ſich losreißt, um in den Tod zu gehen, weil er ſeiner ſchönen Menſchlichkeit nicht

zugleich mit der Pflichterfüllung genügen kann. Aber dieſe ganze Situation ſcheint durch eine Saumſeligkeit des Vaters bewirkt, die dieſer nicht begehen konnte, ohne ſich ſelbſt aufzuheben.

Noch unbeſtimmter, als Max, iſt Thekla gezeichnet. Sie iſt in der That ein Muſikſtück, eine Herzenshymne, die Stimme eines unſichtbaren Engels. Schiller hat nicht leicht eine zweite Figur auf die Bühne gebracht, welche ſo weſenlos wäre, als gerade dieſe reinſte, himmliſche Seele — weßwegen wir ſie auch auf dem Theater, beinahe mit gleichem Rechte, bald als das ſchwächlichſte Weib, bald als Wallenſtein's „ſtarkes Mädchen“ dargeſtellt ſehen. In den drei Scenen, wo ſie allein iſt, ſingt und ſagt ſie eigentlich immer daſſelbe. Im dritten Aufzuge der Piccolomini, wo ſie nach dem Weggehen des Max und der Gräfin die zwei erſten Strophen der ſchon oben [1] angeführten Romanze vorträgt, drückt ſie ganz plötzlich ihre ſchlimmen Ahnungen und den Gedanken aus, daß das Leben ſelbſt auf die Liebe beſchränkt ſei und ſie nicht überdaure. Hierdurch will der Dichter offenbar auf ihre nur angedeutete Selbſttödtung vorbereiten, ſo wie er dieſe ſpäter in Thekla, eine Geiſterſtimme, durch eben denſelben Gedanken entſchuldigt. Denn die Worte in dieſem letzten Gedichte:

„Hab' ich nicht beſchloſſen und geendet,
Hab' ich nicht geliebet und gelebt?
Willſt du nach den Nachtigallen fragen,
Die mit ſeelenvoller Melodie
Dich entzückten in des Lenzes Tagen?
Nur ſo lang ſie liebten, waren ſie.“

weiſen offenbar auf jene Romanze zurück:

„Ich habe genoſſen das irdiſche Glück,
Ich habe gelebt und geliebet.“

Es iſt, als wenn der Dichter ſagte: Was wundert ihr euch und fragt, wie es mit der Thekla ausgegangen? und wie könnt ihr ſagen, ihr Leben habe keinen Abſchluß und kein

[1] Siehe Theil 3, S. 339 f.

Ende? Hat ſie es euch nicht ſelbſt in der Romanze geſagt, daß ihr Leben nur ihr Lieben ſei? Würde ihr nicht eine fremdartige Realität anhängen, wenn ſie über ihre Liebe hinaus noch leben könnte? wäre ſie dann die Thekla noch? Deßwegen ſingt ſie auch nur die zwei erſten Strophen der Romanze, und nicht auch die beiden letzten, welche jenen in der Gedichtſammlung noch beigefügt ſind [1], um dem Ganzen durch einen verſöhnenden Gedanken einen befriedigenden Abſchluß zu geben. Nach dieſen letzten Strophen bleiben nach „der ſüßen Liebe verſchwundener Luſt“ doch „der Liebe Schmerzen und Klagen“ als Troſt zurück. Im Sinne der Thekla iſt aber das Leben nach entriſſenem Liebesglück gar nichts mehr.

Im zweiten Monolog, am Ende des dritten Aktes, ſagt ſie dann ſelbſt, „ihre böſe Ahnung ſei ihr zur Gewißheit geworden“, und ſtellt die Idee auf, daß das Schickſal ſie durch die Liebe in den Abgrund ziehe, wodurch dieſe freilich wieder zurückgeſetzt iſt. Wenn die Liebe nur ein Blendwerk des Schickſals iſt (wie dem Wallenſtein ſeine Aſtrologie zum Fallſtrick wird), wie kann ſie noch der Gehalt des Lebens ſein? Aber der Dichter wollte ihre Flucht noch durch einen andern Grund, als jenen idealiſchen, motiviren: das Verhängniß ſelbſt ſollte ſie forttreiben und die Schuld ihres Ausgangs tragen helfen. Daher weiſſagt ihr ſogleich, als ſie hier eintrat, ein banges Vorgefühl Unglück, daher ſpricht ſie ſogleich, als ſie von der Empörung ihres Vaters weiß: „O laſſen Sie uns fliehen, liebe Mutter“ ꝛc. (Akt 3, Scene 3); daher ruft ſie ihrem Max zu (Akt 3, Scene 21): „Fort! Eile! Eile deine gute Sache von unſrer unglückſeligen zu trennen,“ und ſo wird ſie endlich durch eine grauenvolle Erſcheinung des Schickſals ſelbſt (Akt 4, Scene 11) fortgedrängt: „Fortſtoßend treibt mich eine dunkle Macht von dannen“ ꝛc., und ſie ſpricht im letzten Selbſtgeſpräch noch einmal von den beiden Momenten, die ſich um ihr Daſein ſtreiten, von der Liebe und dem Schickſal.

Die Schattenerſcheinung der Thekla iſt aber durch dieſes undramatiſche Ende nur noch unbeſtimmter geworden. Sie

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 50. 1. (Oktavausgabe Bd. 1, S. 249 f.).

endet eigentlich nicht, ſondern ſie verliert ſich. Ihr Tod, welcher ſich uns darſtellen ſollte, entzieht ſich in ein ungewiſſes Dunkel. Wohl ſagt Thekla beſtimmt genug, daß ſie auf der Gruft ihres Geliebten ſterben wolle — aber wird dieſer Entſchluß der Verzweiflung ſie nicht gereuen? wird die Liebe zu ihrer Mutter ſie das Aeußerſte wirklich thun laſſen? wird die Fliehende nicht vielleicht unterwegs aufgegriffen und wider Willen zurückgebracht werden? Das apologetiſche Gedicht, Thekla, eine Geiſterſtimme, beſtätigt es zwar, daß ſie „den Verlornen gefunden" habe, aber hierdurch iſt dem gerügten Fehler im Drama ſelbſt nicht abgeholfen. Jenes erhabene Wort: „Uns trennt das Schickſal, unſere Herzen bleiben einig", wird durch Thekla's Tod nicht bewahrheitet. Ihre Liebe ſiegt nicht, ſondern unterliegt. Als ſie von der Gräfin den Abfall ihres Vaters erfährt, iſt ihr erſtes Wort: „O meine Mutter!" (Akt 3, Scene 1). Wenn dieſer Ausruf nicht bloße Affektation iſt, wie kann ſie die ſo innig geliebte Mutter hülflos und troſtlos zurücklaſſen, um dem Manne ins Grab nachzueilen, mit dem ſie, lebend oder todt, ſo lange verbunden iſt, als ſie ihn liebt? — Sonderbar erſcheint es auch, daß ſie dieſer winſelnden Mutter ſo zugethan iſt, während ſie von ihrem hohen, edeln Vater nichts verſteht. So ſtehen hier wieder ganz gleiche Charaktere, Max und Thekla zu Einem Menſchen in ganz verſchiedenem Verhältniß, wie Philipp im Trauerſpiel von den beiden Freunden den einen haßt und den andern liebt [1].

So möchte die durch ihren rein menſchlichen Gehalt Alles überſtrahlende Epiſode ihrer Kunſtform nach gerade der ſchwächſte Theil der Tragödie ſein. Sie ſcheint beinahe nach der Theorie gebildet, daß das Schöne Schein und das Reich der Ideale ein Reich der Schatten ſei [2].

Die Betrachtung des Max und der Thekla hat uns unvermerkt ſchon zu dem dritten Hauptſtück unſerer Abhandlung hinübergeführt, zu den Charakteren der Tragödie. Zu dieſen ſchwebenden Figuren möchte ich nur noch die

[1] Siehe Theil 1, S. 307 oben.

[2] Siehe Theil 3, S. 33 und 138.

Herzogin rechnen, alle andern können dann ſtehende heißen, und gehören der objektiven Gattung an. Denn die Herzogin iſt eine Geſtalt ohne irgend einen feſten Umriß. Sie iſt nichts, als eine kränkelnde Empfindung. Ihren Gemahl begreift ſie nur ſo weit, als ſie durch ihn leiden muß. Die feinen Diſtinktionen, womit ſie ihren Empfang am kaiſerlichen Hof beurtheilt (Piccolomini, Akt 2, Scene 2), ſcheinen über ſie hinauszugehen. Mit Fug hat der Dichter ſie zuletzt nicht mehr auftreten laſſen; wir verlangen nicht darnach, ſie noch mehr jammern zu hören.

Dagegen iſt die Gräfin Terzky ein intriguantes, ehrgeiziges, ja hochherziges Weib, eine Dame des achtzehnten Jahrhunderts. Ihrem religiöſen Zeitalter gehört ſie nicht an. Sie lacht über Wallenſtein's aſtrologiſchen Thurm, und als Max ihr erzählen will, er ſei in der Kirche geweſen, muß er ihren „Spott" befürchten (Piccolomini, Akt 3, Scene 3). Längſt in politiſchen Händeln bewandert — ſie will ja Böhmen ſchon an einen König, an ~~Ferdinand~~ V. von der Pfalz, verſchenkt haben — entſcheidet ſie des Herzogs Entſchluß zur Empörung, zeigt ſich muthig im Unglück und endigt groß. Nur in Einem Punkt iſt ſie leider nicht konſequent durchgeführt. Wie das Schickſal ſich überall durch Träume und Ahnungen zu erkennen gibt, ſo muß auch die Gräfin, ſobald die Familie nach Eger gekommen iſt, von einem ſchweren weiſſagenden Herzen bewegt werden. Sie will nicht in dieſen Mauern zurückbleiben, die wie ein Todtenkeller ſie anhauchen (Akt 4, Scene 9), und ſie erzählt ihrem Schwager in der letzten Unterredung (Akt 5, Scene 3) ihre trüben Beängſtigungen, ihre ſchrecklichen Träume. Hierdurch hat der Dichter freilich eine unvergleichlich ſchöne, vordeutende Scene gewonnen, aber die hellſehende, bloß dem Natürlichen und Begreiflichen zugewandte Thereſe — welche das im Politiſchen iſt, was die Thereſe in Wilhelm Meiſter im Hausweſen — ſcheint hierdurch aus ihrem Charakter geſtoßen. So mußte Schiller alſo auch dieſe Frau, wie die ihr ähnliche Eliſabeth im Don Karlos [1] am Ende noch ſentimental werden laſſen,

[1] Siehe Theil 1, S. 302.

und auch hier verleitete ihn wohl ſeine kontraſtirende Behandlungsweiſe, dem nichts ahnenden Wallenſtein die durch Vorgefühle beängſtigte Gräfin entgegenzuſtellen.

Wie dieſes männliche Weib, ſo gehören auch alle Männer der Tragödie, außer Max, der objektiven Darſtellung an. Sie ſind nicht, wie die meiſten Figuren der erſten Periode, aus ſittlichem Intereſſe gewoben und in des Dichters Subjektivität feſtgehalten und befangen, ſondern mehr oder weniger auf ſich ſelbſt ruhend, erfreuen ſich einer eigenen Exiſtenz. Es iſt in unſerer Entwickelungsgeſchichte nachgewieſen worden, wie Schiller zuerſt durch ſeine Beſchäftigung mit der Geſchichte auf eine buntere Mannigfaltigkeit der Charaktere hingewieſen und zu einer mehr unterſchiedenen und feſtern Darſtellung derſelben gleichſam gezwungen wurde [1]. So konnte er denn, nachdem er ſich durch die metaphyſiſche Poeſie vorgeübt und wieder zum Dichter gemacht hatte, ſehr ſchnell, den Einwirkungen Goethe's folgend, zur objektiven Darſtellung übergehen. Nun that er einen glücklichen Griff, daß er ſich ſowohl in ſeinen Balladen, als in ſeinem erſten Drama an dem Hiſtoriſchen hielt, wodurch er ſeine poetiſche Thätigkeit außerhalb der Sphäre ſeiner ſittlichen Gemüthsbewegungen übte und ſtärkte, und er würde in ſeinem Wallenſtein ein wahrhaftes objektiv-hiſtoriſches Drama geliefert haben, wenn er ſein großes Werk doch nicht wieder philoſophiſch durch das Schickſal und ſittlich durch das ſentimentale Beiwerk des Max und der Thekla in ſeine ſubjektive Weltanſchauung gezogen und hierdurch Unverträgliches mit einander verbunden hätte. Daher muß man Goethe beiſtimmen, welcher ſagt, daß in dieſem hiſtoriſchen Drama doch noch zu viel „Philoſophie“ ſei [2].

Sind nun aber auch die dramatiſchen Charaktere im Wallenſtein im Ganzen dem Reflektirten und ſittlich Rhetoriſchen entriſſen, ſo leiden ſie doch häufig an zweierlei Mängeln. Sie ſind zu allgemein gehalten und oft nicht ſtrenge durchgeführt. Die allgemeine Haltung ſeiner Zeichnungen

[1] Siehe Theil 2, S. 215 f.

[2] Eckermann's Geſpräche mit Goethe, Bd. 1, S. 381.

von Perſonen folgte, natürlich, aus ſeiner philoſophiſchen Richtung. Schiller verſchaffte ſich von ſeinen Menſchen mehr eine allgemeine Idee, als eine individuelle Anſchauung, ſie nahmen allzu leicht die Geſtalt allgemeiner, bleibender Gedanken an. Daher ſind ſeine Figuren häufig mehr Gattungen, als einzelne Menſchen. Was ihnen aber am meiſten ſchadet, iſt, daß ſie häufig Manches ſagen und thun, wodurch ſie nicht nur aus ihrem Individuum, ſondern auch aus ihrer Gattung herausfallen, wie ich dieſes eben an der Gräfin Terzky nachgewieſen habe. Bisweilen müſſen ſich die Perſonen in den künſtlich angelegten Plan eines Stückes nothgedrungen fügen und in einer Scene eine Rolle übernehmen, die nicht für ſie paßt; bisweilen wird die Wahrheit der Charakteriſtik einer glänzenden Situation aufgeopfert; bisweilen zerſchellt ein Charakter an einer Lieblingsidee des Dichters, wie z. B. Octavio an der Abſicht, ihn doch noch als ehrlichen Mann erſcheinen zu laſſen; am meiſten aber fehlt wohl deßwegen die beſtimmte Durchführung, weil Schiller ſeine Menſchen mehr dachte, als anſchaute. Das Denkvermögen kann leicht fehl greifen, die Anſchauung irrt nie.

Dadurch alſo, daß Schiller's dramatiſche Menſchen mehr oder weniger noch allgemein gehalten ſind und bisweilen auch mit ſich ſelbſt nicht ganz übereinſtimmen, nähern ſie ſich den Figuren der erſten Periode; dadurch aber, daß ſie objektiv geſtaltet ſind, unterſcheiden ſie ſich von ihnen. Ein anderer Vorzug beſteht darin, daß uns Schiller früher beinahe nur extreme Menſchen zu ſchildern wußte, bei denen das Gute oder das Böſe unverbunden und unvermittelt da ſtand. In dem Wallenſtein dagegen ſind die Fehler der Menſchen durch gute Eigenſchaften gemildert, und ihre Tugenden ſelbſt ſind menſchlicher und natürlicher gehalten. Hier ſpiegelt ſich das wirkliche Menſchenleben ab, in den frühern Dramen nur eine Abſtraction deſſelben. Selbſt in die beiden idealen Geſtalten hat der weiſe Künſtler ein ſchönes Ebenmaß, — hat der edle Menſch die ſchöne Harmonie ſeines Herzens gelegt.

Nach dieſen allgemeinen Bemerkungen wäre alſo noch über die objektiven Männercharaktere zu reden.

Vortrefflich und nach Shakſpeare'ſcher Art durch einige Meiſterſtriche iſt der deutſche Tiefenbach gezeichnet; ebenfalls gut der rohe, verſchuldete Kroate Iſolani, welcher andere durch Er anredet. Dagegen Terzky ſchwach, daß ich zweifle, ob ihn ſich Schiller auch nur als Gattung beſtimmt gedacht habe. Sein immerwährender Begleiter, der ſchlechte Illo, hat mehr innern Beſtand, aber ſeine Worte (Akt 3, Scene 7), die Gräfin ſolle jetzt den Wallenſtein überreden —

„Denn ich bin fertig,
Spricht man von Treue mir und von Gewiſſen",

hätten ihm nicht in den Mund gelegt werden ſollen. So können wir wohl von ihm denken, von ſich ſelbſt ſpricht aber vor andern auch der Verworfenſte nicht in dieſer Weiſe, er müßte denn zugleich der dummſte ſein. Guſtav Wrangel iſt wieder mehr Gattung, als Individuum; er ſtellt den geſunden, ehrenfeſten Charakter der ſchwediſchen Armee ſymboliſch dar. Es iſt ſchon oft die Bemerkung gemacht, daß Schiller die Charaktere am beſten zeichne, welche ſeinem eigenen Charakter am fernſten ſtünden; er konnte hierbei die Unbefangenheit und Gleichgültigkeit, welche dem Dichter ſo unentbehrlich ſind, am beſten behaupten, während ihm ſonſt ſein bewegter herzlicher Antheil die Hand unſicher machte. In dieſe Klaſſe aber gehört nicht Queſtenberg; Schiller durfte nur die nüchterne, kalte, beſonnene Seite ſeiner eigenen Natur hervorkehren, und er hatte die Grundlage zu dieſer Geſtalt.

Buttler's wiederholten Verſicherungen, daß ihn das Schickſal zu Wallenſtein's Mörder mache, können wir unmöglich unſern Glauben ſchenken. Wir können ſeine Worte nicht vergeſſen, in die gegen Octavio ſeine rachſüchtige Wuth ausbricht (Akt 2, Scene 6): „O! er ſoll nicht leben! — Ihr überlaſſet ihn ſeinem guten Engel nicht!" Wer ein ſo deutliches Bewußtſein vom Willen des Schickſals hat, wie Buttler, hat dieſen hierdurch in ſeinen eigenen Willen und das Schickſal in einen Akt der Freiheit verwandelt. Buttler ſelbſt widerſpricht dieſer ſeiner Berufung auf das Schickſal, indem er ſagt:

„Den Menſchen macht ſein Wille groß und klein,
Und weil ich meinem treu bin, muß er ſterben."

Ein Mann, welcher nach verübtem Frevel ungebeugt ſagen konnte: „Ich wußte immer, was ich that,“ darf nicht an die dunkel wirkenden Schickſalsmächte appelliren. Auch führt Buttler, dieſer Berufung mißtrauend, noch ein anderes Motiv ſeiner That an: er ſei Bürge für den Ausgang geworden, und mit dem eigenen Haupte hafte er für das des Herzogs. Wem hat er denn dieſes Wort gegeben, welches er nun ſogar durch den Mord des Herzogs löſen zu müſſen ſich für verbunden ausgibt? Doch dem Octavio nicht, der es in der letzten Scene betheuert, daß er an der ungeheuern That nicht Schuld ſei. Wir ſehen hierbei auch zu beſtimmt die Abſicht des Dichters, uns den Sieg und die Nähe der Schweden als Wirkung einer höhern Nothwendigkeit vorzuführen. Bei dem Zuſammentreffen dieſer Umſtände lagen in Buttler ſelbſt hinreichende Beweggründe, ſo zu handeln, wie er wirklich gehandelt hat.

Was den Charakter des Octavio betrifft, ſo haben wir denſelben ſchon oben nicht ganz übereinſtimmend mit ſich ſelbſt gefunden [1]. Man ſieht deutlich des Dichters Abſicht, das Gehäſſige des Verhältniſſes, in welches ſich dieſer Mann aus Dienſteifer zu ſeinem Freunde geſtellt hatte, möglichſt zu mildern, damit dieſe ganze Tugendgattung der Pflichttreue und des Gehorſams nicht durch den verdunkelt würde, der ſie hauptſächlich vertritt. Dieß iſt aber nicht ganz gelungen. Octavio entſchuldigt ſein Benehmen gegen Wallenſtein doch nur durch ein erbärmliches Sophisma (Piccolomini, Akt 1, Scene 3):

„Befiehlt mir gleich die Klugheit und die Pflicht,
Daß ich mein wahres Herz vor ihm verberge;
Ein falſches hab' ich niemals ihm geheuchelt.“

Wer einem Freunde ſein wahres Herz verbirgt, iſt eben ſo ſchlecht, als wer ihm ein falſches erheuchelt. Dieſe ſcharfe Unterſcheidung läßt ſich im täglichen Verkehr gar nicht durchführen und immer inne halten: eins folgt aus dem andern. Und dann gab Schiller dem Octavio, um ihn möglichſt achtbar

[1] Siehe Theil 4, S. 19.

zu machen, eine ganz unnatürliche Stelle im Trauerſpiel. Um ihn nicht wirklich als Heuchler aufzuführen, und um die Vorwürfe, welche ihm ſein Sohn macht, nicht durch die That zu beſtätigen, bringt er ihn mit Wallenſtein nur ein einziges Mal zuſammen (Akt 2, Scene 1) und läßt ihn kein einziges Wort zu ihm ſprechen! Hatte aber Wallenſtein zu Octavio ein grenzenloſes Vertrauen, zog er ihn wirklich, wie er ſagt, dem Terzky und Illo ſichtbarlich vor — warum ſehen wir denn nicht den Octavio in ſeiner Umgebung und ſteter Geſellſchaft ſtatt jener? warum iſt er nicht, ſtatt dieſes Illo, ſein „Vertrauter"? oder vielmehr, warum iſt er das in der That nicht, was er in den Reden des Wallenſtein iſt? — Ihn ſchickt der Fürſt nach Frauenberg, um Gallas und Altringer's Regimenter zu übernehmen, und in Bezug auf dieſe abgefallenen Generale ſelbſt befiehlt er: „Nimm beide feſt und ſchick' ſie mir hierher." Gleich nachher aber ſagt er, er habe dieſe Rolle für ihn ausgeſucht, denn

„Du retteſt gern, ſo lang du kannſt, den Schein;
Extreme Schritte ſind nicht deine Sache."

Wie iſt aber das zu reimen? Was gab es denn Auffallenderes und Gewaltſameres, als die Gefangennehmung dieſer beiden Generale?

Die Auffaſſung von Wallenſtein's Charakter ſcheint durch das Bild des hiſtoriſchen Wallenſtein, wie z. B. Schiller ſelbſt daſſelbe in ſeiner Geſchichte des dreißigjährigen Krieges entworfen hat, erſchwert worden zu ſein. Der dramatiſche Wallenſtein iſt aber ein ganz anderer, als der hiſtoriſche, obgleich beide manche Züge mit einander gemein haben.

Der Wallenſtein im Drama iſt offenbar nach dem allgemeinen Charakterbilde des Realiſten am Ende der Abhandlung: Ueber naive und ſentimentaliſche Dichtung[1], ausgeführt, und wie in der Zeichnung dieſes Realiſten[2], ſo ließ ſich

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1256 fgg. (Oktavausg. B. 12, S. 314). Siehe auch Theil 3, S. 386 f., wo Schiller ſelbſt Wallenſtein's Charakter auf den „Realiſten" in jener Abhandlung zurückführt.

[2] Siehe Theil 3, S. 73, S. 84 und ſonſt.

Schiller auch in der Bildung des dramatiſchen Wallenſtein durch die Anſchauung der Perſönlichkeit Goethe's leiten.

Daß Wallenſtein ein Realiſt iſt, ſagt er ſelbſt (Akt 2, Scene 2) — denn was Schiller's Menſchen ſind, das müſſen ſie auch ſagen —:

„Mich ſchuf aus gröberm Stoffe die Natur,
Und zu der Erde zieht mich die Begierde" 2c.

Sein ganzes Streben, alle ſeine Plane haben eine reale Tendenz. Daß er aber, im würdigen Sinne und in der ganzen Fülle des Begriffs, der Realiſt iſt, welcher in der angeführten Abhandlung ſkizzirt wird, läßt ſich öfters mit den nämlichen Ausdrücken dieſer Abhandlung nachweiſen. Der Realiſt beſitzt dieſer zufolge einen nüchternen Beobachtungsgeiſt — daher kennt Wallenſtein ſeine Menſchen ſo gut und weiß ſie ſo wohl zu gebrauchen (Piccolomini, Akt 1, Scene 4, und Wallenſtein's Tod, Akt 4, Scene 8):

„Ein großer Rechenkünſtler war der Fürſt
Von jeher; Alles wußt' er zu berechnen;
Die Menſchen wußt' er, gleich des Brettſpiels Steinen,
Nach ſeinem Zweck zu ſetzen und zu ſchieben."

In ſeinem Handeln aber zeigt der Realiſt eine reſignirte Unterwerfung unter die Nothwendigkeit (nicht aber unter die blinde Nöthigung) der Natur, eine Ergebung alſo in das, was ſein muß; mit Freiheit des Geiſtes umfaßt und befolgt er das Geſetz der Natur, wie ſich der Idealiſt (— und dieſer iſt in unſerm Drama Max —) durch das Geſetz der Vernunft beſtimmen läßt. Nach dieſem Gedanken ſehen wir den Herzog ſich freiwillig dem Schickſal ergeben, und dieſe Freiheit des Geiſtes überall behaupten in Wort und That. Die Antriebe des Realiſten, heißt es dann in jenem Aufſatze weiter, ſind im rigoriſtiſchen Sinne zwar weder frei genug, weil ſie nicht aus dem bloßen Willen entſpringen, noch moraliſch genug, weil ſie nicht auf das bloße Geſetz gerichtet ſind; aber als Reſultate der ſelbſtſtändigen, allgemeinen Naturnothwendigkeit, ſind ſie auch eben ſo wenig blinde und materialiſtiſche Antriebe. So iſt auch Wallenſtein weder ganz ſittlich

rein, noch ganz verwerflich. Ferner kann der Realiſt bei allen Vorzügen doch auf abſolute Größe und Würde in einem beſondern Falle **keine** Anſprüche machen; einen Charakter von Hohheit und Größe ſucht man in ſeinen einzelnen Handlungen vergebens, oder, wie es an einer andern Stelle heißt, er büßt die Mängel ſeiner Lebensmaximen mit ſeiner perſönlichen Würde, aber er erfährt nichts von dieſem Opfer. Ganz und gar ſo iſt es mit Wallenſtein, welcher kein eigentlich erhabener Charakter iſt, noch ſein ſollte. Des Realiſten Moralität, heißt es weiter, liegt in keiner einzelnen That, ſondern in der Summe ſeines ganzen Lebens, während der Idealiſt (Schiller oder Max) den Charakter der Selbſtſtändigkeit und Vollendung gleich in jede einzelne Handlung legt. Wer ſieht hierin nicht wieder unſern Helden, den nur die **Summe** alles deſſen, was er ſpricht, handelt und duldet, zu dem macht, was er uns iſt? Keine große einzelne That vollbringt er! Daher ſchreibt jene Abhandlung dem Realiſten eine durchgängige Ruhe und Gleichförmigkeit zu, und will, daß man ihn nach dem ganzen Zuſammenhange ſeines Lebens richte. Iſt dieß nicht wieder ein Hauptmerkmal unſeres Helden? Wann verliert er ſeine klare, beinahe heitere, ſtets gleichmäßige Faſſung? Nicht, wie ein Geächteter, ſagt Gordon (Akt 4, Scene 4) ſei er in die Stadt eingezogen —

„Ruhig, wie in Tagen guter Ordnung,
Nahm er des Amtes Rechenſchaft mir ab“

und ſo ſehen wir ihn allenthalben. Weiter heißt es, der Realiſt frage immer: wozu eine Sache gut ſei? und wiſſe nicht viel von dem, was ſeinen Zweck und Werth in ſich habe, — „denn was bekümmern ihn Güter, von denen er keine Ahnung und an die er keinen Glauben hat? Genug für ihn, er iſt im Beſitz, die Erde iſt ſein und es iſt Licht in ſeinem Verſtande und Zufriedenheit wohnt in ſeiner Bruſt.“ Paſſen dieſe Züge nicht wieder ganz auf unſern Helden, welcher ſeine Wurzeln nur recht tief und weit in die Erde treiben und ausbreiten, und nicht, wie etwa ein Fauſt, durch ſeine ſchwarzen Künſte, den Wiſſensdurſt ſtillen, ſondern einen äußern Lebensplan realiſiren will? Endlich wird behauptet,

der wahre Realiſt beweiſe ſich als Menſchenfreund, ohne eben einen ſehr hohen Begriff von den Menſchen und der Menſchheit zu haben; er ſei in Beurtheilung anderer billiger, als der Idealiſt, da er alle Dinge mehr in ſeiner Begrenzung beurtheile; das Gemeine, ja ſelbſt das Niedrige im Denken und Handeln könne er verzeihen, nur das Willkürliche und Excentriſche nicht. Daher läßt Wallenſtein, können wir fortfahren, alle die Leute in ſeiner Umgebung jeden in ſeiner Weiſe gewähren, wie es Goethe nennt, —

„Liebt oder haßt einander, wie ihr wollt;
Ich laſſe jedem ſeinen Sinn und Neigung,
Weiß doch, was mir ein Jeder von euch gilt.“

Er beurtheilt die Menſchen auf das humanſte, ja beinahe in rührend ſchöner Weiſe den Illo, als er deſſen Verrath erfahren: „Fahr hin! ich hab' auf Dank ja nicht gerechnet!“ ꝛc. Er geſtattet dagegen auch Niemanden einen Einfluß auf ſein Thun und Laſſen, außer der Gräfin, welche aber ſeine eigene Idee trifft. Am hartnäckigſten und wunderlichſten aber iſt er gerade in demjenigen, worin er Unrecht hat. Gegen ſeinen aſtrologiſchen Glauben oder gar gegen Octavio läßt er ſich ſo wenig ſagen, — als Goethe gegen ſeine Farbenlehre. Sein Irrthum iſt der alleinige Punkt, wo er empfindlich iſt. Man erinnere ſich, wie er den ungläubigen Illo abfertigt (Piccolomini, Akt 2, Scene 6): „Du red'ſt, wie du's verſtehſt. Wie oft und vielmals erklärt' ich dir's ꝛc.“ Aber er verliert auch hierbei ſeinen liebenswürdigen Gleichmuth nicht: „Mäßige dich, Illo!“ — „Seltſame Menſchen ſeid ihr!“ — ſind die Worte, welche Illo's und Terzky's Verdacht gegen Octavio in ihm hervorruft. Mit dieſem Gewähren laſſen iſt eine höchſt geſunde, klare, ſichere Einſicht in alle weltliche Dinge verknüpft; und die ſchlichte Natürlichkeit des Charakters erſtreckt ſich ſogar auf die Sprache. Wie wunderbar einfach, ungeſucht und natürlich ſpricht Wallenſtein! Wo hätte der Dichter des Don Karlos im Ausdrucke die Natur ſelbſt gefunden, wenn er nicht in Goethe's Perſönlichkeit und Werken lebendige Muſter vor ſich gehabt hätte?

Schiller veredelte ſeinen Goethe'ſchen Realiſten, ſo ſehr er konnte. Wallenſtein iſt, gegen die Geſchichte, offen und

gerade in Wort und That, und hintergeht vor ſeinem Abfall wiſſentlich niemanden, als die Schweden. Sein gekränkter Ehrgeiz iſt durch edle Motive gemildert [1]; und wir hören den guten Gordon gerne noch kurz vor ſeiner Ermordung ſeine Tugenden aufzählen (Akt 4, Scene 8):

„An ſeine Größe denkt, an ſeine Milde,
An ſeines Herzens liebenswerthe Züge,
An alle Edelthaten ſeines Lebens ꝛc.“

Aber der Dichter gibt dieſer ſo reichen ſelbſtſtändigen und harmoniſchen Natur ſeines Helden dadurch ſogar einen idealen Anſtrich, daß er ihn in die Geheimniſſe des Himmels und Schickſals dringen läßt und einen idealen Jüngling zu ſeinem Liebling macht. Um ſo mehr konnte er zu Illo — welcher die Karrikatur ſeines wahren Realismus repräſentirt [2] — ſagen (Piccolomini, Akt 2, Scene 6):

„Nur in der Erde magſt du finſter wühlen,
Das Irdiſche, Gemeine magſt du ſehen ꝛc.“

Denn ſein Standpunkt war ein ganz verſchiedener, ob es gleich auch ihn zur Erde zog, wie er einem Max gegenüber bekennen muß. Aber auch an Wallenſtein bewährte ſich in dieſer Beziehung ein Satz der angeführten Abhandlung, daß ſich der Realiſt unausbleiblich in einen verderblichen Irrthum ſtürzen müſſe, wenn er ſich mit ſeinem Wiſſen aus dem Erfahrungsmäßigen ins Unbedingte erheben wolle. Wallenſtein's geſunde Vernunft ſchwankte nur in Einem Gebiete, welches eigentlich jenſeits der Grenze ſeines Charakters lag. Sein zweiter, praktiſch idealer Zug war ſeine Liebe zu Max. Liebte doch Goethe auch Schillern, und vielleicht mehr, als er von ihm wieder geliebt ward! Aber die Freundſchaft zwiſchen Goethe und Schiller, welche einen gemeinſchaftlichen Zweck hatte, konnte nicht auf das Verhältniß beider dramatiſchen Perſonen übertragen werden — und hier, glaube ich,

[1] Siehe Theil 4, S. 39.
[2] Ueber naive und ſentimentaliſche Dichtung in Schiller's Werke in E. B., S. 1259. 2. o. (Oktavausgabe Bd. 12, S. 329).

vergriff ſich der Dichter oder ließ doch den Wallenſtein ſich ſelbſt täuſchen. Max nahm ihm gegenüber eine viel zu unſelbſtſtändige Stellung ein, war zu ſehr Kind in allen realen Dingen, als daß er Wallenſtein's Freund heißen könnte, wie ihn ſogar Illo nennt. Die ſchönen Worte, in welche er kurz vor ſeiner Ermordung ſeine weichgeſtimmte Seele ergießt, und die ſich mit den Zeilen endigen:

„Was ich mir ferner auch erſtreben mag,
Das Schöne iſt doch weg, das kommt nicht wieder,
Denn über alles Glück geht doch der Freund,
Der's fühlend erſt erſchafft, der's theilend mehrt —"

konnte Goethe nach dem Tode Schiller's ausrufen, aber dem Verhältniſſe des Wallenſtein und Max ſcheinen ſie nicht ganz angemeſſen. Jener verlor ja ſeinen Liebling ſchon, als Max ſich von ihm losſagte, wie die Gräfin richtig bemerkt — und ſo lange er ihn beſitzt, was iſt er ihm denn? was kann er für ſeine Zwecke bedeuten? Oder nimmt Wallenſtein je ein perſönliches Intereſſe an ſeinem Individuum, und nicht vielmehr immer nur ein allgemeines an der ſchönen Menſchheit in ihm? In der That, erſt nach Marens Tode erfahren wir es, vielleicht der Schickſalstheorie zu lieb, daß er auch ſein Freund geweſen, durch deſſen Tod jetzt das Schickſal verſöhnt ſei. Wallenſtein's Liebling, das Kind im Hauſe mochte Max ſein — obgleich der Fürſt ihn nicht zum Schwiegerſohn haben will — ſein Freund war er nie. Wie Schiller in den Briefen über Don Karlos dieſen Begriff zu eng faßt [1], ſo nimmt er ihn hier zu weit.

In dieſes humane, edle Lebensbild des wahren Realiſten, wie er daſſelbe in Goethe's Perſönlichkeit auffaßte und in dem angeführten Aufſatze theoretiſch behandelt hatte, trug nun der Dichter aus der Geſchichte oder vielmehr aus ſeiner eigenen Bearbeitung des dreißigjährigen Krieges die Züge auf, welche ihm mit demſelben übereinſtimmend ſchienen. Einiges aus der Geſchichte Geſchöpfte iſt aber ſtehen geblieben, was ſich nicht recht zu paſſen ſcheint. So klagt Max (Akt 3, Scene 18):

[1] Siehe Theil 1, S. 306 ff.

„Gleichgültig
Trittſt du das Glück der Deinen in den Staub;
Der Gott, dem du dienſt, iſt kein Gott der Gnade;
Wie das gemüthlos blinde Element,
Das furchtbare, mit dem kein Bund zu ſchließen,
Folgſt du des Herzens wildem Trieb allein.“

Worte, welche eher von dem hiſtoriſchen, als dem dramatiſchen Wallenſtein wahr ſind. Denn von dieſem ſind Kälte und Herzloſigkeit fern; ſein Buſen umfaßt alle menſchliche Regungen wahr und rein, nur ſind ſie ſeiner weit ausgreifenden Gemüthsart untergeordnet. In ähnlicher Weiſe ſpricht Thekla „von dem furchtbar ungeheuern Daſein“ ihres Vaters, und die zerknickte Herzogin jammert (Akt 3, Scene 1):

„O der unbeugſam ungezähmte Mann!
Was hab' ich nicht getragen und gelitten
In dieſer Ehe unglücksvollem Bund!
Denn gleich, wie an ein feurig Rad gefeſſelt,
Das raſtlos eilend, ewig, heftig treibt,
Bracht' ich ein angſtvoll Leben mit ihm zu,
Und ſtets an eines Abgrunds jähem Rande
Sturzdrohend, ſchwindelnd riß er mich dahin.“

Auch dieſe Schilderung gilt mehr von dem, was wir von dem hiſtoriſchen Wallenſtein wiſſen, als von dem, was wir von dem dramatiſchen ſehen. Dieſer erſcheint uns, ſelbſt in ſeinen Verirrungen, durchaus als ein edler, ja als ein liebenswürdiger Menſch. Da wir aber von jenen heterogenen Momenten nur ſprechen hören, und nichts von ihnen anſchauen, ſo beeinträchtigen ſie den Charakter Wallenſtein's nicht ſehr, und ich trage kein Bedenken, denſelben für den gelungenſten und am meiſten individuell geſtalteten zu erklären, welchen Schiller gezeichnet hat. Ganz ſicher unterſtützte ihn in dieſer Individualiſirung auch der theoretiſche Satz der oben angeführten Abhandlung, „daß der Realiſt ſich nur durch die größt-mögliche Summe von Einzelnheiten vollenden könne“ — während ihn bei der Darſtellung der idealen Figuren die Meinung irre leitete, daß dieſe nur im Allgemeinen gehalten werden müßten. In dieſem Charakter iſt beinahe alles harmoniſch, und eben die große Maſſe dieſes Harmonirenden

macht ihn konkret, anſchaulich und wahrhaft lebendig. Auch erfreut es, in ihm bei einem reichen Schatz des tiefſten Gefühls, keine Spur von Sentimentalität zu finden. Das Aeußere dieſes impoſanten Charakters endlich iſt hinlänglich angedeutet. Thekla ſagt, ihr Vater habe nicht gealtert, blühend ſtehe er jetzt vor ihren Augen. Ueber das braune Scheiteljahr des fünfzigjährigen Mannes ſind die Jahre machtlos hingegangen — und er durfte eigentlich nicht zu den Küraſſieren ſprechen: „Seht nach dieſem greiſen Haupte." Seine Geſtalt iſt, wie Max ſagt, gaſtlich und hoheitblickend, ſeine Züge rein und edel. Kurz, der Dichter dachte ſich das Aeußere ſeines Helden ungefähr ſo, wie Goethe im Jahr 1797 ausgeſehen haben mochte. Sein Charakter iſt ſo genau gezeichnet, daß wir uns unwillkürlich ein beſtimmtes Aeußere hinzudächten, auch wenn uns Schiller nicht unterſtützte. Kennen wir in der Dichtkunſt ganz beſtimmt das Innere eines Menſchen, ſo kennen wir auch ſeine leibliche Erſcheinung. Denn hier gewiß „iſt es der Geiſt, der ſich den Körper baut" (Akt 3, Scene 13).

Hiermit beſchließe ich meine Abhandlung über das Werk, nachdem ich deſſen Grundidee und Hauptanlage, Liebesepiſode und Charaktere beſprochen habe. „Es iſt," ſagte Goethe im Jahr 1808, „mit dieſem Stücke, wie mit einem ausgelegenen Weine: Je älter ſie werden, deſto mehr Geſchmack gewinnt man an ihnen. Ich nehme mir die Freiheit, Schiller für einen Dichter und ſogar für einen großen zu halten, wiewohl die neueſten Imperatoren und Diktatoren geſagt haben, er ſei keiner [1]." Und bei Eckermann äußert er ſich: „Dieſes Drama iſt ſo groß, daß in ſeiner Art zum zweiten Mal nicht etwas Aehnliches entſtanden iſt." Jedem Alter, jeder Bildungsſtufe beut es eigenthümliche Schätze und Genüſſe dar, und die eindringendſte Kritik wird für jeden Mangel, den ſie auffindet, durch größere, neue Schönheiten entſchädigt. Wie dieſes Werk ſich weithin über die mittlern Dichtungsjahre im Leben Schiller's ausbreitet, ſo vereinigt es zu einem ſchönen Kunſtganzen aus einandergehende

[1] Goethe aus perſönlichem Umgange von Falk, S. 98 (2. Auflage).

Richtungen, Anſichten, Zuſtände ihres Schöpfers. Hier ſehen wir die heroiſchen Tugenden der Freiheit und die legitimen Tugenden des beſtehenden Rechts neben einander; hier behauptet bei den weltgeſtaltenden ſittlichen Mächten die zarte Menſchlichkeit und Herzensſchönheit ihr eigenthümliches Recht; hier haben ſich das Prinzip der alten und das Prinzip der neuen Tragödie zuſammengefunden; hier durchdringen ſich Geſchichte und Philoſophie, und alles, was den Dichter je beſchäftigte, alles was ihm lieb und theuer iſt, findet einen Ausdruck oder eine Andeutung. Alle verſchiedenartige Intereſſen und Momente aber durchdringt und umſchlingt der poetiſche Geiſt, welcher, wie nicht leicht ſonſt wo, ſittlich geweiht, kräftig, eigenthümlich, triumphirend hervortritt. Der lang gebundene dramatiſche Genius, welcher ſich erſt hier zu einem erneuten höhern Leben wieder in Freiheit ſetzte, hat eine ſolche friſche Lebenskräftigkeit, eine ſolche Wahrheit der Anſchauungen und Gefühle und reiche Fülle eigenthümlicher Ideen in dieſes Werk aufgenommen und in ihm eingebürgert, daß deſſen Kunſtwerth durch den Zauber dieſes Gehalts noch um vieles vermehrt wird.

Zweites Kapitel.

Kulturhiſtoriſche und univerſelle Gedichte.

In dem Jahre 1799, in welchem das letzte Wallenſtein'ſche Stück beendigt wurde, entſtand auch das Lied von der Glocke. Wir nehmen, ehe wir zu den fernern Lebensumſtänden Schiller's übergehen, dieſe große Kompoſition mit mehrern andern Gedichten derſelben Gattung zuſammen, und ſtellen dieſen ganzen Cyklus köſtlicher Erzeugniſſe unſerer Erörterung des Wallenſtein an die Seite.

Die zwei Hauptgedichte, welche wir in Schiller's philoſophiſch-hiſtoriſcher Periode kennen lernten, die Götter Griechenlands und die Künſtler, haben beide einen kultur-hiſtoriſchen Charakter [1], und bezeichnen ſehr ſcharf den Bildungsweg, auf dem ſie keimten. Denn der Kulturhiſtoriker iſt der Philoſoph auf dem Felde der Geſchichte. So natürlich und nothwendig war ihm dieſe Richtung, daß er ſpäter, als er ſich mit dem Plan beſchäftigte, Friedrich den Zweiten oder Guſtav Adolph epiſch darzuſtellen, ſich nicht auf dieſe Helden beſchränken, ſondern die ganze Zeit, ja die Weltgeſchichte ſelbſt nach ihren Hauptentwickelungsmomenten in ſein Epos verflechten wollte [2].

[1] Siehe Theil 2, S. 92.
[2] Siehe Theil 2, S. 244 ff.

Als Schiller nun ganz zur Poeſie zurückgekehrt war, wie wäre es ihm möglich geweſen, dieſe Richtung hinter ſich zu laſſen? Wie die Philoſophie der Mittelpunkt ſeines denkenden Bewußtſeins blieb, ſo war ihm dieſe philoſophiſche Seite der Geſchichte, auch nachdem ſie ſelbſt aufgehört hatte, ſein Studium zu ſein, Zeitlebens Bedürfniß, um ſo mehr, da ſie ſeine abſtrakten Ideen gleichſam ſubſtanzirte. Seine Dichtung hatte ſchon durch ſich ſelbſt einen gewaltigen Zug ins Große und Weite, nun aber wurde dieſer Naturdrang durch ein vieljähriges Studium der Geſchichte unterſtützt. Viele ſeiner Gedichte ſpielen durch einzelne großartige Andeutungen in dieſe univerſelle Betrachtung des hiſtoriſch gegebenen Menſchenlebens ein, andern liegt eine ſolche Anſicht ihrem Geiſte nach zu Grunde, wie z. B. Wallenſtein auf eine univerſellhiſtoriſche Anſchauung der Zeit, der Kampf mit dem Drachen auf eine kulturgeſchichtliche Auffaſſung des Johanniterordens ſich gründet. In andern Gedichten endlich iſt die Hauptidee und der Inhalt ſelbſt univerſell, und dieſe Gattung faſſen wir hier zu einer gemeinſchaftlichen Betrachtung zuſammen und weiſen ihr füglich das Jahr, in welchem ſie mit dem Liede von der Glocke den höchſten Gipfel erreichte, als ihre chronologiſche Stelle an.

Es ſind hier einige Epigramme nachzuholen, die wir früher abſichtlich zurückgelaſſen haben [1]. Die univerſalhiſtoriſche Würdigung der Maltheſerritter, welche in der Vorrede zur Geſchichte dieſes Ordens von Vertot ausführlich dargelegt iſt [2], und in der Ballade, der Kampf mit dem Drachen, hervortritt, hat der Dichter zum Gegenſtand eines Epigramms, die Johanniter, gemacht. Dieſe Diſtichen ſind beinahe wörtlich aus jener Vorrede genommen: „Wenn nach vollbrachten Wundern der Tapferkeit, ermattet vom Gefecht mit den Ungläubigen, erſchöpft von den Arbeiten eines blutigen Tages, dieſe Heldenſchaar heimkehrt, und, anſtatt ſich die ſiegreiche Stirn mit dem verdienten Lorbeer zu krönen, ihre ritterlichen Verrichtungen ohne Murren mit dem niedrigen

[1] Siehe Theil 3, S. 306.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1139. 2. f. (Oktavausg. Bd. 11, S. 371).

Dienſte eines Wärters vertauſcht; wenn dieſe Löwen im Gefechte hier am Krankenbette eine Geduld, eine Selbſtverläugnung, eine Barmherzigkeit üben, die ſelbſt das glänzendſte Heldenverdienſt verdunkelt; wenn eben die Hand, welche wenige Stunden zuvor das furchtbare Schwerdt für die Chriſtenheit führte und den zagenden Pilger durch die Säbel der Feinde geleitete, einem ekelhaften Kranken um Gottes Willen die Speiſe reicht, und ſich keinem der verächtlichen Dienſte entzieht, die unſere verzärtelten Sinne empören: wer, der die Ritter des Spitals zu Jeruſalem in dieſer Geſtalt erblickt, bei dieſen Geſchäften überraſcht, kann ſich einer innigen Rührung erwehren?" In dem Epigramm ſind dieſe Worte nur metriſch ausgedrückt, aber die letzten Zeilen wenden den Grundgedanken ſehr richtig auf das Chriſtenthum überhaupt an:

„Religion des Kreuzes, nur du verknüpfteſt, in Einem
Kranze, der Demuth und Macht doppelte Palme zugleich!"

Hier haben wir die beiden Tugenden, welche im Kampf mit dem Drachen in Widerſtreit ſind [1]! — Ferner iſt eine ſolche kulturhiſtoriſche Anſchauung der Kern des Epigramms, der Kaufmann, worin der Werth des Handels für die Geſittung ſehr treffend bezeichnet wird [2]. So enthält auch das Thor einen kulturhiſtoriſchen Doppelgedanken:

„Schmeichelnd locke das Thor den Wilden herein zum Geſetze!
Froh in die freie Natur führ' es den Bürger hinaus!"

Den erſten Vers drückt Schiller im Eleuſiſchen Feſte mit den Worten aus:

„Und die neuen Bürger ziehen,
Von der Götter ſel'gem Chor
Eingeführt, mit Harmonien
In das gaſtlich offene Thor".

Und in dem Lied von der Glocke wird es der „heiligen Ordnung" zugeſchrieben, daß ſie es iſt,

„Die herein von den Gefilden
Rief den ungeſell'gen Wilden."

[1] Siehe Theil 3, S. 336.

[2] Es iſt eine Apologie des Handels, wie die im erſten Buche des Wilhelm Meiſter, von welcher Schiller ſagt: „ſie iſt herrlich und in einem großen Sinn." Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 85.

Aber den civiliſirten Menſchen ſoll das Thor wieder in die Natur zurückführen, weßwegen es auch im Spaziergang heißt:

„O, ſo öffnet euch, Mauern, und gebt den Gefangenen ledig;
Zu der verlaſſenen Flur' kehr er gerettet zurück.“

In den Verſen Karthago wird die Bedeutung dieſer Stadt für die Menſchenbildung im Gegenſatz zu Tyrus und Rom einem allgemein geſchichtlichen Urtheil unterworfen, — wie etwa in der Abhandlung, die Sendung Moſes, der univerſalgeſchichtliche Werth der Hebräer, nur in anderer Weiſe, abgemeſſen wird [1].

Das vorletzte dieſer Epigramme hat uns auf drei größere Kunſtwerke hingewieſen, die wir mit einem vierten zu betrachten haben.

Das erſte iſt der Spaziergang, oder die Elegie, wie die urſprüngliche Ueberſchrift in den Horen war. Dieſes Gedicht entſtand ſchon 1795 im Auguſt und September und gehört ſeiner Form nach zu der Gattung, in welcher ſich Anſchauung und Reflexion das Gleichgewicht halten [2]. Ueber den Werth der frühern Stücke, mit welchen Schiller ſeine neue Laufbahn eröffnet hatte, waren die Stimmen der Kenner getheilt. Goethe gab den Idealen, Körner dem Genius, Herder dem Tanz, Humboldt der Macht des Geſangs und ſpäter, ſo wie Schiller ſelbſt, dem Ideal und dem Leben den Vorzug. Als aber der Spaziergang gedichtet war, ſtimmten alle überein, daß dieſes ſein vortrefflichſtes Stück ſei. Herder ſchrieb: „Die Elegie iſt eine Welt von Scenen, ein fortgehendes, geordnetes Gemälde aller Situationen der Welt und Menſchheit. Wenn ſie gedruckt iſt, ſoll ſie mir eine Landcharte ſein, die ich an die Wand ſchlage.“ Humboldt nannte das Gedicht die herrliche Organiſation einer eignen Welt, und äußerte ſich: „Ich geſtehe offenherzig, daß unter allen Ihren Gedichten, ohne Ausnahme, dieſes mich am meiſten anzieht, und mein Inneres am lebendigſten und höchſten bewegt.“ Schiller ſelbſt aber ſchrieb dem Freund am 29. November 1795: „Ich will Ihnen nicht läugnen, daß ich mir

[1] Siehe Theil 2, S. 162.
[2] Siehe Theil 3, S. 236.

auf dieſes Stück auch am meiſten zu gut thue, und vorzüglich in Rückſicht auf einige Erfahrungen, die ich unterdeſſen darüber machte. Mich däucht, das ſicherſte empiriſche Kriterium von der wahren poetiſchen Güte eines Produkts beſtehe darin, daß es die Stimmung, in welcher es gefällt, nicht erſt abwartet, ſondern hervorbringt, alſo in jeder Gemüthslage gefällt. Und das iſt mir noch mit keinem meiner Gedichte begegnet, außer mit dieſem. Ich muß oft den Gedanken an das Reich der Schatten [1], die Götter Griechenlands, die Würde der Frauen u. ſ. f. fliehen, auf die Elegie beſinne ich mich immer mit Vergnügen, und mit keinem müßigen, ſondern wirklich ſchöpferiſchen, denn ſie bewegt meine Seele zum Hervorbringen und Bilden. Der gleichförmige und ziemlich allgemein gute Eindruck dieſes Gedichts auf die ungleichſten Gemüther iſt ein zweiter Beweis. Perſonen ſogar, deren Phantaſie in den Bildern, die darin vorzüglich herrſchen, keine Uebung hat, wie z. B. meine Schwiegermutter, ſind auf eine ganz überraſchende Weiſe davon bewegt worden. Herder, Goethe, Meyer, die Kalb, hier in Jena Hederich, den Sie auch kennen, ſind alle ganz ungewöhnlich davon ergriffen worden. Rechne ich Sie und Körner und Ihre Frau dazu, ſo bringe ich eine beinahe vollſtändige Repräſentation des Publikums heraus. Ich glaube deßwegen, daß wenn es in dieſem Stücke an einem allgemeinen Beifall fehlt, bloß zufällige, ſelbſt in den Perſonen, die es unberührt läßt, zufällige Urſachen daran Schuld ſind. Mein eigenes Dichtertalent hat ſich, wie Sie gewiß gefunden haben werden, in dieſem Gedichte erweitert: noch in keinem iſt der Gedanke ſelbſt ſo poetiſch geweſen und geblieben; in keinem hat das Gemüth ſo ſehr als Eine Kraft gewirkt."

Wer möchte dieſen Urtheilen nicht beiſtimmen? Wer erfreute ſich nicht, in dieſen Ausſprüchen ſein eigenes Gefühl wiederzufinden? Ohne Zweifel nimmt dieſe Elegie unter den Produkten der reinern Dichtweiſe den erſten Rang ein, und iſt wohl bis zum Balladenjahr (1797) unter Schillers **größern** poetiſchen Werken das vollendeteſte.

[1] Welches Gedicht er noch am 9. Auguſt deſſelben Jahrs ſo unendlich hoch geſtellt hatte. Siehe Theil 3, S. 129.

Wenn es in einem obigen Epigramme vom Thore heißt: „Froh in die freie Natur führ' es den Bürger hinaus!“ ſo ſehen wir im Spaziergang eine beſtimmte Perſon das wirklich thun, was dort im Allgemeinen gerathen wird. Der Dichter, welcher „endlich des Zimmers Gefängniß und dem engen Geſpräch [1] entflohen iſt, rettet ſich freudig“ in die Natur. Durch dieſe Worte iſt die Stimmung angedeutet, die ihn hinaustreibt. „Ein größerer Maßſtab der Schätzung,“ erläutert Schiller ſich ſelbſt an einer andern Stelle [2], „wird dem Menſchen von der ſimpeln Majeſtät der Natur vorgehalten; und von ihren Geſtalten umgeben, erträgt er das Kleine in ſeiner Denkart nicht mehr. Wer weiß, wie mancher Lichtgedanke oder Heldenentſchluß, den kein Studirkerker und kein Geſellſchaftsſaal zur Welt gebracht haben möchte, nicht ſchon dieſer muthige Streit des Gemüthes mit dem großen Naturgeiſt auf einem Spaziergange gebar.“ Nur im Kontraſt mit dieſer Naturwidrigkeit unſerer eigenen Zuſtände und Sitten flößt uns Neuern die phyſiſche Welt ein ſolches unendliches Intereſſe ein, wie es den alten Griechen fremd war [3] und aus dem Spaziergang uns anweht. In der Harmonie, Einfachheit, Integrität, in dem ruhigen, ſtillen und friedlichen Walten, kurz in der Vollkommenheit der Natur treten Güter vor uns hin, die wir ſelbſt eingebüßt haben, und wir ſuchen uns in ihr wieder herzuſtellen. Die Natur, als Gegenſtand unſerer ſittlichen Trauer und rein menſchlichen Sehnſucht dargeſtellt, gibt aber die Elegie; und dieſen Namen ertheilte Schiller urſprünglich ſeinem Gedichte, indem es gleichſam ein Beiſpiel ſeiner Theorie [4] ſein und die Gattung vertreten ſollte. So wollte er ja auch eine Idylle ſchreiben, in welcher er ſein philoſophiſches Ideal dieſer Dichtung zu verwirklichen dachte [5].

Begleiten wir nun unſern Dichter auf ſeinem Spaziergang.

[1] „Und dem gebundenen Geſpräch folge das traurige Spiel.“ Goethe's zweite römiſche Elegie.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1266. 1. m. (Oktavausgabe B. 12, S. 360).

[3] Ebendaſelbſt S. 1235. 2. (Oktavausgabe B. 12, S. 222).

[4] Ebendaſelbſt S. 1241. 2. u. (Oktavausgabe B. 12, S. 250).

[5] Siehe Theil 3, S. 140.

Nachdem er die heiß erſehnte Natur in den erſten Verſen mit Inbrunſt begrüßt hat, gibt er ſich anfangs ganz ihren heilenden Einflüſſen hin. Er verliert ſich in ſie, und wird erquickt durch dieſe „ſtille Göttererſcheinungen,“ die ſich beim Fortſchreiten wechſelnd ſeinem Blicke darſtellen. Die Natur iſt durchaus wirkend aufgefaßt. Der Lüfte balſamiſcher Strom durchrinnt den Luſtwandlenden, das energiſche Licht labt ſeinen dürſtenden Blick, die Wieſe empfängt, der Sonne Pfeil trifft ihn ꝛc. Deſſenungeachtet iſt dieſe überall thätige Natur allenthalben in ihrer eigenthümlichen Sphäre gelaſſen und nirgends perſonificirt. Denn hierdurch wäre ſie, nach helleniſcher Betrachtungsweiſe [1], in den Kreis des Menſchlichen gezogen, und der Wanderer fände nicht mehr bei ihr, was er einzig ſucht.

So beginnt die Elegie mit einer ganz objectiven Naturmalerei, welche die Phantaſie des Leſers mit den reizendſten, mannigfaltigſten Bildern erfüllt. Aber durch die Beziehung auf den Spazierengehenden erhält alles Einheit. Nur lebloſe Naturgegenſtände und friedliche Geſchöpfe zeigen ſich in der idylliſchen Landſchaft. Ungezwungen und ſtetig reiht ſich eine Scene an die andere. Der Wanderer tritt in einen dichten Wald ein, der die Seele zur ernſten Betrachtung vorbereitet. Kaum ſieht er ſich dem Glanz des Tages zurückgegeben, da eröffnet ſich eine eben ſo weite und romantiſche Ausſicht vor ihm, als die frühere begrenzt und lieblich war. Vorhin wurde das Gemüth durch das Schöne ſanft berührt, jetzt wird es durch das Erhabene gewaltig ergriffen:

„Unter mir ſeh' ich endlos den Aether und über mir endlos,
Blicke mit Schwindeln hinauf, blicke mit Schaudern hinab ꝛc.“

Nun geht aber die Landſchaftsſchilderei in eine Zeichnung der Werke des Menſchen über, mit welchen der Spazierengehende die Gegend geſchmückt ſieht, und hieran reiht ſich von ſelbſt eine Darſtellung des Landlebens. So iſt alſo der Dichter von den beiden Zuſtänden der Natur, dem ſchönen und erhabenen, welche die ſparſam erhellte Nacht des Waldes

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1235 2. (Oktavausgabe Bd. 12, S. 222).

zugleich trennt und verbindet, und von den Spuren des Menſchen zu dem Menſchen ſelbſt gelangt. Und nachdem er der Heerden Geläut, des Hirten Geſang, die Dörfer am Strom, an den Gebüſchen, auf den Bergesrücken, und des Ackermanns von ſeinen Feldern „umruhtes“ Dach ſo bedeutſam und rührend gezeichnet hat, wie es wahrlich! nur der von den ſittlichen Uebeln der Kultur belaſtete Menſch zu thun im Stande iſt — da ergießt ſich, wie er früher die vernunftloſe Natur bewillkommte, ſeine Seele in die Worte:

„Glückliches Volk der Gefilde! noch nicht zur Freiheit erwachet,
Theilſt du mit deiner Flur fröhlich das enge Geſetz.“

Denn hier iſt es die Natur in der Menſchenwelt, was ihn rührt — die Kultur beginnt aber mit der ſittlichen Freiheit. „Wir waren Natur,“ ſagt Schiller, „und unſere Kultur ſoll uns auf dem Wege der Vernunft und Freiheit zur Natur zurückführen“ [1]. Er preiſ't alſo das Landvolk ganz in demſelben Gefühl glücklich, in welches verſunken wir ihn früher ſeinen poetiſchen Segen über das Kind in der Wiege und den ſpielenden Knaben ausſprechen hörten [2]. Indem er nun dieſer Betrachtung nachhängt, geht er auf ſeinem Wege weiter fort, und, als er plötzlich aufblickt, ſieht er eine veränderte Landſchaft vor ſich: „Aber wer raubt mir auf einmal den lieblichen Anblick?“ ꝛc. Eben war der Menſch noch verſchmolzen mit der Natur — jetzt macht er, von ihr geſchieden, ſelbſtſtändig ſein eigenthümliches Daſein geltend. Er trennt, wählt, ordnet und gibt jeglichem eine Bedeutung, indem er es einem Zwecke unterwirft. Dieſes iſt der „fremde Geiſt, welcher ſich ſchnell über die fremdere Flur verbreitet:“

„Stände ſeh' ich gebildet, der Pappeln ſtolze Geſchlechter
Ziehn in geordnetem Pomp vornehm und prächtig daher,
Unbemerkt entfliehet dem Blick die einzelne Staude,
Leiht nur dem Ganzen, empfängt nur von dem Ganzen den Reiz [3].
Regel wird alles und alles wird Wahl und alles Bedeutung;
Dieſes Dienergefolg meldet den Herrſcher mir an,
Prangend verkündigen ihn von fern die beleuchteten Kuppeln,
Aus dem felſichten Kern hebt ſich die thürmende Stadt.“

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1230. 2. o. (Oktavausg. B. 12, S. 198).
[2] Siehe Theil 3, S. 195 f.
[3] Dieſer und der vorhergehende Vers ſtehen nur in den Horen.

Die Regel, Wahl und Bedeutung, will der Dichter ſagen, die ſich in der ſtandesmäßigen Abſonderung der Pappeln und Stauden ausſpricht, verkündigen mir, daß ſich der Menſch zum Herrſcher der Natur gemacht hat: dieſe geregelten Stände der Bäume, gleichſam ſein Dienergefolge, melden ihn mir als Herrn der Natur an. Aber noch deutlicher zeigt ſich der Menſch als ihr Herrſcher durch die fernher ſtrahlenden Kuppeln und die Stadt überhaupt, welche aus Felsſteinen („felſigem Kern") an einem Orte aufgebaut iſt, wo ehemals eine Wildniß war [1]. Dieß führt den Dichter zu einer ausführlichen Schilderung des Stadtlebens hinüber. Er erhebt und verliert ſich ganz in das, was er nur im Geiſte ſchaut. So ſieht unſer Kulturſohn die Landſchaft nicht nur im Lichte ſeiner Gefühle, ſondern er kehrt gar bald wieder in die Gedankenwelt zurück. Mit wenigen Zügen war der einfache Naturzuſtand geſchildert; in die reichſte Fülle von Begebenheiten und Gegenſtänden legt ſich das weite civiliſirte Leben auseinander. Zuerſt wird es mit einigen kühnen kräftigen Strichen im Allgemeinen gezeichnet, im Kontraſt mit dem Landleben: „Näher gerückt iſt der Menſch an den Menſchen" ꝛc.; dann beleben ſich in der Phantaſie des Dichters die Uranfänge der Stadt, wo die Götter mit ihren verſchiedenartigen Geſchenken ſich hernieder ließen und ihre Wohnungen einnahmen, woraus wir auch ſehen, daß Schiller in dieſem Kulturgemälde, wie in den Göttern Griechenlands und in dem eleuſiſchen Feſte, das griechiſche Leben vor Augen hatte. Denn nur die Helenen vermählten „die Simplicität der Natur mit allen Reizen der Kunſt und aller Würde der Wiſſenſchaft [2]", nur ſie alſo beſaßen jene Humanität, welche das erregte Herz des Dichters freudig begrüßt:

„Heilige Steine! Aus euch ergoſſen ſich Pflanzer der Menſchheit ꝛc." [3]

Die Staaten erhaltenden Tugenden werden dann vorgeführt: die zu Gericht ſitzende Gerechtigkeit und der Heldenmuth,

[1] „In die Wildniß hinaus ſind des Waldes Faunen verſtoßen."

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1191. 2. m. (Oktavausg. Bd. 12, S. 20).

[3] Das Wort Menſchheit für Menſchlichkeit ſteht in derſelben Verbindung in dem Epigramm „die verſchiedene Beſtimmung": „Aber durch wenige nur pflanzet die Menſchheit ſich fort."

welcher den Frieden erringt. Im Frieden aber gedeihen die Gewerbe — Holz- und Steinarbeiten, die Schmiedekunſt, die Weberei, welche alle in eigenſter Geſtalt vor unſern Augen vorübergehen — es blühet der Handel, deſſen reges Leben und ſich häufende Schätze wieder ein beſonderes Gemälde füllen — im Reichthum aber endlich „wachſen die Künſte der Luſt," d. h. überhaupt die ſchönen Künſte, deren Zweck ja iſt, „Vergnügen auszuſpenden, Glückliche zu machen" [1]. Schiller nennt ſie die göttlichen Kinder, welche den Genius zum Vater, die Fortuna zur Mutter und die Freiheit zur Amme haben. Als ihre Repräſentanten führt er uns die Bildhauerkunſt und die Architektur auf — die Poeſie vielleicht deßwegen nicht, weil ihre Werke nicht eben ſo leicht in ein kurzes ſinnliches Bild zu faſſen waren. Der Kunſt endlich folgen die Wiſſenſchaften, welche das bleibende Geſetz in dem beweglichen Zufall aufſuchen; namentlich ſind es die Mathematik und einzelne Zweige der Naturwiſſenſchaften, die ſich uns vor Augen ſtellen. Hiermit tritt die Schilderung mit Recht in die neuere Zeit, in welcher vor der durch die Schrift verallgemeinerten Wiſſenſchaft die „Nebel des Wahns zerrinnen" und die „Gebilde der Nacht weichen." Mit einem Blick auf die Revolution geht Schiller in den Worten:

„Seine Feſſeln zerbricht der Menſch, der Beglückte! Zerriß' er
Mit den Feſſeln der Furcht nur nicht den Zügel der Scham,"

zu einem andern Abſchnitt, zur Ausartung der Kultur, über. Zuerſt iſt der Menſch mit der Natur eins; dann macht er, ohne ſich von ihr loszureißen, ſeinen eignen Geiſt dadurch geltend, daß er ihre Produkte zu ſeinen Bedürfniſſen benutzt, ihre Stoffe äſthetiſch umbildet und ihre Geſetze wiſſenſchaftlich erforſcht. Nun will er ſich aber endlich auch als moraliſche Perſon über die Natur erheben, er will an die Stelle „des Staates der Noth und der Natur" den Staat der Vernunft und Freiheit treten laſſen: [2]

„Freiheit ruft die Vernunft, Freiheit die wilde Begierde,
Von der heil'gen Natur ringen ſie lüſtern ſich los".

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1169. 2. (Oktavausg. B. 11, S. 510).
[2] Ebendaſelbſt S. 1189. (Oktavausg. B. 12, S. 8 f.)

Der gefährliche Verſuch mißlingt, weil, wie Schiller in dem dritten Briefe über äſthetiſche Erziehung des Menſchen nachgewieſen hat, die Sittlichkeit noch nicht ſtark genug iſt, daß er ſich ihrer alleinigen Führung anvertrauen könnte, und ſeine menſchliche Natur noch nicht veredelt genug, daß er auf dieſer neuen Laufbahn von ihr unterſtützt würde. Daher fordert ihn nicht allein die Vernunft, ſondern auch die Begierde auf, lüſtern den verbotenen Apfel der Freiheit zu brechen [1]. Indem er ſich ſo der Natur entgegenſetzt und auch von der rein ſittlichen Vernunft preis gegeben, alſo, wie es in den Horen heißt, zugleich „von der Gefühle Geleit und der Erkenntniß Licht" verlaſſen iſt, ſchweift er nothwendig in jede Unmenſchlichkeit und Entartung aus, welche uns Schiller's Meiſterhand mit, von der franzöſiſchen Staatsumwälzung genommenen Farben ſchildert. Wie er früher den konventionellen Formen der Geſellſchaft, dem „ewig Geſtrigen der gemeinen Gewohnheit", den Spiegel der Vernunft und der Freiheit entgegenhielt, ſo ſtellt er jetzt alle, im Namen dieſer verübten Greuel als Abweichungen von der menſchlichen Natur dar. Was man aber als Gutes in einem ſolchen Gemeinweſen rühmt, iſt nur Schein:

„Leben wähnſt du noch immer zu ſehen, dich täuſchen die Züge,
Hohl iſt die Schaale, der Geiſt iſt aus dem Leichnam geflohn".

Aber dieſe „kernloſe Hülſe des Staates" kann nicht ewig beſtehen, die Natur erwacht, die Noth und die Zeit rühren an das „hohle Gebäu" und die von ihres Verbrechens Wuth und ihrem Elend getriebene Menſchheit vernichtet die leere Staatsform und kehrt zur Natur zurück — „ſie ſucht die verlorne Natur in der Aſche der Stadt". Jetzt bricht des Dichters, bisher mit Mühe zurückgehaltene tiefſte Empfindung gewaltſam hervor:

„O ſo öffnet euch Mauern, und gebt den Gefangenen ledig,
Zu der verlaſſenen Flur kehr' er gerettet zurück!

[1] In den Horen heißen die obigen Verſe:

„Freiheit heiſcht die Vernunft, nach Freiheit rufen die Sinne,
Beiden iſt der Natur züchtiger Gürtel zu eng".

Weit von dem Menſchen fliehe der Menſch! dem Sohn der Veränd'rung
Darf der Veränderung Sohn nimmer und nimmer ſich nahn,
Nimmer der Freie den Freien zum bildenden Führer ſich nehmen,
Nur was in ruhiger Form ſicher und ewig beſteht".

Dieſe zwei letzten Strophen, die nur in den Horen ſtehen, erklären des Dichters Anſicht von ſelbſt. Es iſt derſelbe Gedanke, den wir ſchon in dem Epigramm, das Höchſte, kennen lernten:[1] Die Unabänderlichkeit und Nothwendigkeit, welche wir phyſiſch in der Pflanze wirkſam ſehen, ſoll der Menſch durch ſeine moraliſche Freiheit zu erreichen ſuchen. Schiller will alſo nicht, wie Rouſſeau, den Menſchen in einen wilden Naturzuſtand zurückverſetzen — denn „jene Natur liegt hinter dir, ſie muß ewig hinter dir liegen; verlaſſen von der Leiter, die dich trug, bleibt dir keine andere Wahl mehr, als mit freiem Bewußtſein und Willen das Geſetz zu ergreifen oder rettungslos in eine bodenloſe Tiefe zu ſinken"[2]. Sondern er ſpricht, obgleich er ſich hier nicht beſtimmter ausdrückt, von jener Natur, welche er als den Gegenſtand der modernen Idylle aufſtellt — nämlich von derjenigen, zu welcher wir auf dem Weg der Vernunft und der Freiheit wieder gelangen ſollen. Dieſe Natur iſt das Ziel, zu welchem uns alle Weitläufigkeiten und Umwege der Kultur führen müſſen.

Nachdem ſich der Wanderer in dieſe Phantaſiegebilde ganz verloren hat, erwacht er auf einmal mit den Worten: „Aber wo bin ich?" ꝛc. wie aus einem Traume, und ſieht ſich in einer furchtbaren, ſchauerlich wilden Einſamkeit, die ſeinem letzten Geſichte der zerſtörten Menſchheit ganz ähnlich iſt. Ringsum iſt nur Verwüſtung, wie in jenem Revolutionsſtaate. Die Naturſcene folgt aber hier der entſprechenden inneren Anſchauung, während die frühern Naturbilder immer ſolchen Betrachtungen vorangingen — denn unvermerkt, wie der Wandelnde in die Wildniß, gerieth ja auch die Menſchheit in die Verwilderung, welche durch jene

[1] Siehe Theil 3, S. 200 f.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1235. 1. m. (Oktavausg. Bd. 12, S. 220).

gleichſam ſymboliſch dargeſtellt wird. Aber ſich ſchnell wieder beſinnend, und das Unähnliche hervorhebend, ſagt er: „Bin ich wirklich allein?“ — Er iſt ja wieder in den Armen, an dem Herzen der Natur, deren Zerſtörung er eben in jenem Phantaſiebilde beklagte. Und ſo liegt es in der Sache, daß ſich am Schluſſe der Elegie dieſe ewige Unveränderlichkeit der Natur mit dem ewigen Wechſel der menſchlichen Zuſtände noch in Kontraſt ſtellt. Ich habe früher gezeigt, wie Schiller dieſe tiefe Naturauffaſſung zuerſt im Jahr 1789 in einem Briefe an ſeine Lotte ausſprach [1]. Sie blieb Zeitlebens ſein Eigenthum.

Indem das Gedicht auf dieſe Weiſe mit einem ſeelenvollen Lob der Natur endigt, kehrt es zu ſeinem Anfang zurück, und die durch die Ausartung der Civiliſation hervorgerufene Gefühlserregung dient nur dazu, die Huldigung um ſo wärmer und inniger zu machen. Die ganze Entwickelungsgeſchichte der Menſchheit bis zu deren Verirrung und Rückkehr zur Wahrheit iſt in ein klares Bild gebracht; alle mögliche Verhältniſſe des Menſchen zur Natur ſind dargeſtellt. Man muß aber, um das Gedicht recht zu faſſen, die doppelte Bedeutung der „Natur“ feſthalten, zumal da der Dichter beide wie mit Fleiß, um den Eindruck großartiger und poetiſcher zu machen, in einander übergehen läßt. Von der materiellen nämlich iſt die Natur innerhalb der Menſchheit zu unterſcheiden. Dieſe leztere beſteht, im Gegenſatz gegen die bewußte Selbſtbeſtimmung und die künſtlichen Vermittelungen des Denkens und der Wiſſenſchaft, in dem unmittelbaren Fond des geiſtigen Lebens, wie es ſich unwillkürlich in Gefühlen, Trieben, Neigungen, Kräften ausſpricht. Als den Verfechter dieſer menſchlichen Natur haben wir unſern Schiller ſchon ſo häufig kennen gelernt; und ſie findet er in den Verzerrungen des Kulturlebens, welche er zulezt ſchildert, geſchändet, ſie ſoll der Menſch mit Bewußtſein in veredelter Geſtalt wieder herſtellen. Die äußere Natur kann nichts ſein, als eine Ernährerin und ein

[1] Siehe Theil 3, S. 148 und 149.

ſymboliſches Ideal dieſer innern [1]. Die verſchiedenen Theile des Gedichtes gehen ſo freiwillig in einander über, die liebevolle Naturanſchauung und die tiefſinnige Forſchung ſind ſo ſehr gegen einander ausgeglichen, alles iſt ſo feſt verbunden, daß es ſchwer hält, den durch das Ganze laufenden Faden zu verfolgen. Welches Gedicht verlohnte es ſich aber auch öfters und ſorgfältiger zu leſen, als dieſes, deſſen Trefflichkeit bei ſo früher Entſtehungszeit man ſich nur daraus erklären kann, daß Schiller hier, Jahre lang genährte, eigenthümliche Lieblingsgefühle und Ideen ausſprach. Die Elegie liegt ſo recht im Mittelpunkt ſeines Lebens. Es kam dem Dichter aber auch eine Art ſymboliſcher Behandlung zu ſtatten. Der Luſtwandelnde nämlich iſt ja ſelbſt ein Menſch, der im Gefühl der Kulturleiden die Natur aufſucht, und

[1] Hierbei ſei mir erlaubt, auf ein Epigramm zurückzukommen, welches ich früher (Theil 3, S. 131) falſch deutete.

„Die drei Alter der Natur.

Leben gab ihr die Fabel, die Schule hat ſie entſeelet,
Schaffendes Leben auf's Neu gibt die Vernunft ihr zurück".

In dem erſten Vers ſtellt der Dichter die innige mythiſche Naturanſicht der alten Griechen der begriffsmäßigen, mathematiſchen Naturbetrachtung der modernen Zeit gegenüber, gerade ſo, wie er in den Göttern Griechenlands ſingt:

„Wo jetzt nur, wie unſ're Weiſen ſagen,
Seelenlos ein Feuerball ſich dreht,
Lenkte damals ſeinen gold'nen Wagen
Helios in ſtiller Majeſtät" ꝛc.

Mit dem Pentameter: „Schaffendes Leben auf's Neu gibt die Vernunft ihr zurück", weiſ't er auf ſeine eigene, uns bekannte ſymboliſch-äſthetiſche Weltauffaſſung hin (Theil 3, S. 147 ff. und Theil 4, S. 49 f.), wie er ſie am Leitfaden der Kant'ſchen Philoſophie ausgebildet hatte, einer Philoſophie, von welcher er behauptete, daß ſie in ihrem Kerne mehr Poeſie enthalte, als irgend eine andere. Das Sinngedicht zeigt uns alſo die verſchiedenen Auffaſſungsweiſen der Natur, wie der Spaziergang alle Lebensverhältniſſe des Menſchen zu derſelben (entweder iſt der Menſch inſtinktmäßig eins mit der Natur, oder er beherrſcht ſie, ohne ſich ihr entgegenzuſetzen, oder er verläugnet ſie ganz, oder er verbindet ſich wieder auf ewig mit ihr als der fertige Sohn der Vernunft). — Ich verdanke dieſes richtige Verſtändniß, ſo wie noch andere werthvolle Bemerkungen über Schiller, meinem verehrten Amtsgenoſſen, dem Herrn Oberlehrer Dr. Steiner.

ihren Rath beherzigt. Er ſtellt in ſeiner Perſon die ganze Gattung dar — und nur die äußerſte Verirrung iſt bei ihm ein Traum. Was er ſieht, ſind nur Spuren von dem, was er nachher im Geiſte betrachtet, und er ſelbſt verirrt ſich, wie die Menſchheit, in die Wildniß. Man könnte ſagen, das langſame Emporſteigen bis zum höchſten Gipfel eines Berges und die allmählige Entwickelung des Menſchen bis zur Krone ſeiner Vollendung — zur angedeuteten Rückkehr aus den Verirrungen der Bildung zur Natur — laufen einander parallel. Hier aber vermiſſe ich an dieſer ſinnlichen Folie des Gedichts einen Abſchluß. Der Spaziergang iſt nicht beendigt. Das Gedicht läßt uns beim Wanderer in der Einöde, ungeachtet er doch eben ſo wohl, als die Menſchheit, zum Ausgangspunkt zurückkehren muß. Nach einer Aeußerung des Verfaſſers [1] ſcheint dieſer bei ſeinen ſceniſchen Schilderungen eine wirkliche Landſchaft vor Augen gehabt zu haben; und ich habe ſchon früher nachgewieſen, daß die Darſtellung eines Spazierganges von Stuttgart nach Hohenheim mit dem unſrigen in den Ideen und der Anlage große Aehnlichkeit hat [2].

Welche ſtrenge Sorgfalt Schiller auf das Einzelne, den Ausdruck, den Wohllaut, den Versbau wandte, ſieht man aus ſeiner Korreſpondenz mit Humboldt [3], und wenn man unſere jetzige Ausgabe mit der urſprünglichen in den Horen vergleicht. Am beſten aber überzeugt man ſich von der „Kälte und ausdauernden Geduld", welche das kleinſte Detail übereinſtimmend mit dem Ganzen machte, aus dem Werke ſelbſt. Während bei andern Künſtlern das Einzelne in das Ganze verſchwindet und nur das Ganze ſchön und bedeutend iſt, hat in dieſem Gedichte auch das Einzelne einen ſelbſtſtändigen Werth und eine eigene Vollendung, ſo daß es ſich der Mühe lohnt, jeden Vers, jedes Bild und Beiwort zum beſondern Studium zu machen. Bald feſſeln uns die gewählten Epitheta, deren nie eines müßig, ſondern jedes am rechten

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Humboldt, S. 321.

[2] Siehe Theil 3, S. 95 f.

[3] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Humboldt, S. 322 ff.

Ort ſteht und das Eigenthümliche der Sache ſinnlich bezeichnet, wie „das energiſche Licht“, des Schmetterlings „zweifelnder Flügel“, dann verweilen wir bei den neuen, kühnen Metaphern, „die Landſchaft entflieht in des Waldes Geheimniß“, „die Ferne verſchlingt den Heerzug“, der Adler „knüpft an das Gewölke die Welt“; bald bewundern wir den ſcharfen Gebrauch der Wörter für kontraſtirende Anſchauungen, wie die „Feſſeln der Furcht“ und „die Zügel der Scham“; oder wir ſind entzückt durch die Tiefe der Einſicht, den Adel der Geſinnung, die Wahrheit des Gefühls, welche in einzelne Worte zuſammengedrängt ſind: „theilſt fröhlich mit deiner Flur das enge Geſetz“, „da gebieret das Glück dem Talente die göttlichen Kinder“, „es umwälzt raſcher ſich in ihm die Welt“; überall aber ergötzt ſich das Ohr an dem ſchönen Fluß der herrlichen Verſe, welche nicht ſelten ſchon durch ihre Form uns die Sache malen. Man mag aber ſo vielerlei loben, als man will, ſo kommt man doch immer wieder auf die Hauptſache, auf die erſtaunliche ſinnliche Lebendigkeit zurück, in welche der Plan und die Grundidee der Elegie gleichſam aufgehen und umgeſetzt ſind. Denn weder der eine noch die andere tritt begriffsmäßig hervor, der Leſer fühlt aber beide klar in ihren Wirkungen und kann ſich leicht das zum deutlichen Bewußtſein bringen, wovon ihm die Seele voll iſt.

Das nächſte Kulturgedicht, eine Produktion des Jahres 1798, iſt das eleuſiſche Feſt. „Es war lange“, verſichert Humboldt, „ein Lieblingsgedanke Schiller's, die erſte Geſittung Attika's durch fremde Einwanderungen epiſch zu behandeln. Das eleuſiſche Feſt iſt an die Stelle dieſes unausgeführt gebliebenen Plans getreten“[1]. Dieſes Vorhaben fällt wohl in die zweite Hälfte des Jahrs 1795, wo er im Sinne hatte, das Dramatiſche ganz aufzugeben und ſich ernſtlich zu epiſchen Darſtellungen zu wenden, oder in welcher Zeit, wie er in einer andern Stelle ſagt, er „eine romantiſche Erzählung in Verſen“ dichten wollte, zu der er den rohen Stoff ſchon habe[2]. Humboldt ſchrieb ihm damals: „Das Gebiet

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Humboldt, S. 38.
[2] Ebendaſelbſt S. 162 und 228.

des Epiſchen iſt in den weiten Grenzen, die Sie ihm geben, ſo groß, daß es eine zahlreiche Menge von Formen einſchließt, und das Lyriſche, wie das Didaktiſche, in ſich aufnimmt. Vorzüglich nach Ihren neuern Gedichten, von den Göttern Griechenlands an, läßt ſich eine Gattung zeigen, die Sie allein ſich geſtempelt haben, und die mit allem Reichthum epiſcher Schilderungen den höchſten lyriſchen Schwung vereinigt, und durch dieſen gedoppelten Eindruck auf die Phantaſie und die Empfindung den Geiſt zu tiefen und überraſchenden Wahrheiten führt. Dieſe Gattung und mithin das Epiſche iſt Ihnen vollkommen eigen, ſie paßt Ihnen genauer an, als irgend eine andere; aber ich würde Ihnen Unrecht zu thun glauben, wenn ich Sie darauf beſchränken wollte, wie ſchön und fruchtbar an großen Wirkungen auf das Gemüth des Leſers ſie auch iſt und einen wie großen Umfang ſie auch ſelbſt noch in ſich erlaubt [1]". Humboldt rieth zur dramatiſchen Poeſie und indem Schiller auf dieſe mehr und mehr ſeine beſte Kraft zuſammenzog, blieben von jenen größern epiſchen Planen, welche in eine weit frühere Lebenszeit hinaufreichen [2], nur die Balladen und dieſe Kulturgedichte als Früchte zurück.

Die Eleuſinen wurden bekanntlich in Eleuſis, in und um den Tempel der Demeter, unter dem Vorſitz des zweiten Archonten von Athen, welcher Baſileus hieß, gefeiert, und dieſes Feſt hatte hauptſächlich, indem es die Göttin als Thesmophoros, die Geſetzgebende, verherrlichte, den Einfluß des Ackerbaues auf die Civiliſation des Menſchengeſchlechts zum Gegenſtand. Von dieſem Standpunkt faßt hier Schiller die Feier allein auf, während ſich die Klage der Ceres an die myſtiſche Lehre der eleuſiniſchen Geheimniſſe anſchließt und dieſelbe nach neuerer und eigener Denkweiſe auslegt [3]. Beide, auch ihrem Versmaße nach zuſammengehörige, Gedichte erſchöpfen daher gleichſam den Mythus der Demeter. Indem ſie die beiden Grundideen deſſelben, die Bildung des

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Humboldt, S. 244.
[2] Siehe Theil 2, S. 244 ff.
[3] Siehe Theil 3, S. 150 f.

Menſchen zur Humanität und den geheimnißvollen Zuſammenhang des Irdiſchen mit dem Ewigen darſtellen, ſind ſie Gegenſtücke.

Hier liefert der Sänger alſo eine Hymne für die Eleuſinien. Das verſammelte feſtfeiernde Volk eröffnet den Geſang mit der erſten Strophe, ein engerer Chor oder ein Einzelner ſchildert dann den früheſten rohen Zuſtand des Menſchen und deſſen Uebergang zur Humanität durch den Ackerbau; in der vierzehnten Strophe: „Und gerührt zu der Herrſcherin Füßen“ ꝛc. fällt das Volk wieder ein; hierauf ſtellt der Chor die Ausbildung des ganzen geſelligen Lebens auf der gewonnenen Grundlage dar, und am Schluß kehrt die Anfangsſtrophe bis auf einige Abänderungen zurück. Das Gedicht iſt darnach ganz regelmäßig gebaut. Die beiden Hälften, die dem Sinne nach ſtrenge geſchieden, in trochäiſchem Maße geſchrieben und aus je zwölf Strophen zuſammengeſetzt ſind, werden durch ein im trochäiſch-daktyliſchen Metrum verfaßtes Mittelglied getrennt und das Ganze iſt durch zwei beinahe gleiche Strophen von eben dieſem Versmaße eingeſchloſſen.

Der erſte Abſchnitt geht von der Annahme eines ganz rohen Zuſtandes des Menſchen aus, wie ein ſolcher auch in den Künſtlern und in den Briefen über die äſthetiſche Erziehung [1] vorausgeſetzt wird.

„Scheu in des Gebirges Triften
Barg der Troglodyte ſich;
Der Nomade ließ die Triften
Wüſte liegen, wo er ſtrich, ꝛc.“

Doch deutet der Dichter dieſes thierähnliche Daſein als eine Ausartung an. Die Ceres jammert „des Menſchen Fall“, und ruft aus: „Find' ich ſo den Menſchen wieder? ꝛc.“ Auch in dem Spaziergange begegnet uns dieſe Anſicht, wo vom Geſetz gerühmt wird, daß es die Menſchheit erhalte, „ſeit aus der ehernen Welt fliehend die Liebe verſchwand.“ Eben ſo läßt er in den vier Weltaltern den Menſchen von einer Saturniſchen Zeit ausgehen. Doch hören wir hierin nur die poetiſche Ueberlieferung und Fiktion; ſeine Philoſophie ſetzte

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1213. 2. f. (Oktavausg. Bd. 12, S. 120).

die frühſte Geſtalt unſeres Geſchlechts als einen Naturzuſtand voraus. Auch in dem Aufſatz: Etwas über die erſte Menſchengeſellſchaft [1], iſt ihm der erſte Menſch ein harmloſes, von ſeinem Inſtinkt geleitetes Geſchöpf — aber er folgt hier, wie er ausdrücklich ſagt, der Moſaiſchen Urkunde.

Die ihre Tochter ſuchende Göttin erbarmt ſich des elenden Menſchen, und ſie nur von allen Seligen kann ſich ſeiner erbarmen. Nur in ihrem Buſen gatten ſich mit göttlichem Lebensgefühl die Empfindungen des Schmerzes und des Mitleids. Sie iſt hierdurch dem Menſchen näher gerückt und kann ſeine Erretterin werden. Sie ſucht das eigene Weh in dem Glück zu vergeſſen, welches ſie andern bereitet. So ſtellt ſie ſich ſelbſt den übrigen Göttern entgegen:

„In des Himmels ſel'gen Höhen
Rühret ſie nicht fremder Schmerz;
Doch der Menſchheit Angſt und Wehen
Fühlet mein gequältes Herz."

Auch in dem Spaziergang ſteigt ſie vor allen Seligen mit des Pfluges Geſchenk vom Himmel herab. Das Folgende, wie die Göttin ſich den Wilden darſtellt, das Korn in die gefurchte Erde ſenkt, wie ſich der Boden weithin mit grünen Halmen ſchmückt und ſie mit der erſten Garbe dem Zeus ein Opfer bringt, iſt überaus genial und lieblich geſchildert.

Mit dem zweiten Abſchnitt iſt in dem Menſchen das erſte Gefühl der Menſchlichkeit erwacht, und von dieſem Punkt geht ſeine Kultur aus. Jetzt hat ihn der Dichter bis zu der Entwickelungsperiode geführt, welche er erſt im Spaziergange ausführlich ſchildert. Wenn er in dieſer Elegie mit den Worten beginnt: „Nieder ſteigen vom Himmel die ſeligen Götter ꝛc.", ſo hebt er auch hier an:

„Und von ihren Thronen ſteigen
Alle Himmliſchen herab;"

und dieſer ganze zweite Theil enthält eigentlich nur eine zweite Darſtellung, wie aus dem geſellſchaftlichen Verein jede menſchliche Bildung emporblühe. Doch ſehen wir das Städteleben, welches dort ſchon beſteht und ſeine Früchte bringt,

1 Schiller's Werke in E. B., S. 1035 f. (Oktavausg. Bd. 10, S. 445).

hier erſt werden. Dieſes Gemälde des zweiten Abſchnittes unſerer Hymne umfaßt alſo ſeinem Inhalt nach nur die wenigen Verſe in dem Spaziergang, welche mit den eben angegebenen Worten anfangen und ſich mit der Strophe endigen:

„Mutter Cybele ſpannt an des Wagens Deichſel die Löwen,
In das gaſtliche Thor zieht ſie als Bürgerin ein.“

Mit demſelben Gedanken ſchließt ſich auch unſere Darſtellung:

„Und die neuen Bürger ziehen,
Von der Götter ſel'gem Chor
Eingeführt, mit Harmonieen
In das gaſtlich offne Thor.“

Den Bau des gebildeten Lebens führen die ſymboliſch behandelten Götter auf. Mit dem Ackerbau entſteht das Eigenthumsrecht, welches hier durch Themis repräſentirt wird; unter den techniſchen Künſten ſteht die Schmiedekunſt, ein Geſchenk des Vulkans, oben an. Jetzt aber will die Göttin der Staatsweisheit, Minerva, die Stadt gründen, und ſammelt die ihrem Zweck dienenden Götter um ſich her. Sie ſelbſt beſtimmt dem Staatsgebiet ſeine Grenzen, die Nymphen der Artemis fällen die Bäume und der Flußgott wälzt ſie auf ſeinen Wellen herbei, die Horen glätten und fügen ſie; Poſeidon und Hermes thürmen die Mauern, wie der erſtere einſt in Troja; durch das Saitenſpiel des Apollo und den Geſang der Muſen verbinden ſich freiwillig die Steine; die Cybele aber baut die Thore. Die neue Stadt ſteht vollendet und Juno, als Stifterin der Ehen, führt die Paare zuſammen und Venus und die übrigen Götter beglücken die Vermählten — die neuen Bürger ziehen in das gaſtlich offene Thor. Und jetzt tritt die Hauptgeſtalt des Ganzen, Ceres, noch einmal hervor und wie ſie am Ende des erſten Abſchnittes dem Zeus geopfert hatte, ſo betet ſie jetzt als Prieſterin an ſeinem Altare vor dem Volke, und ſpricht den Grundgedanken des Gedichtes aus:

„Freiheit liebt das Thier der Wüſte,
Frei im Aether herrſcht der Gott,
Ihrer Bruſt gewalt'ge Lüſte
Zähmet das Naturgebot;

Doch der Menſch in ihrer Mitte
Soll ſich an den Menſchen reih'n,
Und allein durch ſeine Sitte
Kann er frei und mächtig ſein."

Das Thier in der Wüſte nämlich liebt die Freiheit, aber es iſt nur „ungebunden, ohne frei zu ſein [1]"; der Gott in dem Aether iſt wirklich frei, weil in ihm kein Widerſtreit des Sinnlichen und Sittlichen iſt. Beider gewalt'ge Neigungen und Triebe werden durch das Naturgeſetz gezähmt; das Thier nämlich durch den Inſtinkt, welcher es in die „engen Schranken der Gegenwart einſchließt", während die erwachende, ſich ſelbſt noch mißverſtehende Vernunft des Menſchen deſſen materielle Bedürfniſſe und Forderungen" ins Endloſe ausdehnt [2]". Wie kann aber auch der Gott dem Naturgeſetz gehorchen? Weil es für ihn kein Sollen gibt (er anticipirt jedes Sollen durch ſein Wollen und Vollbringen), ſo gibt es für ihn auch kein Sittengebot, denn das Sittengebot iſt nothwendiger Weiſe durch das Sollen bedingt. Der Gott im Aether iſt alſo über das Sittengebot erhaben, dieſes gilt nur für den Menſchen, weßwegen auch in einem ganz richtigen Gefühl die alten Griechen ihre Götter nicht an menſchliche Pflichten gebunden ſein laſſen. Sind nun die Götter dem Sittengeſetz nicht unterworfen, ſo gehorchen ſie dem Geſetz ihrer eigenen Natur, einem göttlichen Naturgeſetz, ſo wie die Thiere dem thieriſchen. Der Menſch aber, welcher zwiſchen Gott und Thier ſteht, kann nur dadurch frei werden, daß er ſeine phyſiſchen Anlagen in Uebereinſtimmung mit dem Sittengeſetz bringt. Dieſe ſittliche Bildung iſt ein Produkt des geſelligen Lebens, ſie iſt an die Sitten der Geſellſchaft gebunden, woher das Sittliche auch ſeinen Namen hat. Eben ſo kann der Menſch auch nur in dieſer ſittlich geſicherten Verbindung mit Andern „mächtig ſein," wie es im Spaziergang von den eifernden Kräften heißt: „Großes wirket ihr Streit, Größeres wirket ihr Bund."

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 1213. 2. m. (Oktavausg. B. 12, S. 120).
[2] Ebendaſelbſt S. 1214. 1. u. und 2. o. (Oktavausg. B. 12, S. 123 f.)

Schiller nannte das Gedicht in der erſten Ausgabe im Muſenalmanach für das Jahr 1799 Bürgerlied, weil es die Entſtehung des civiliſirten Lebens enthält und von Bürgern geſungen wird; und er wollte hierdurch vielleicht ſeine Hymne, welche die wahre Freiheit in der, durch den geſellſchaftlichen Verein begründeten Sittlichkeit findet, den franzöſiſchen Freiheitsliedern, die auch in Deutſchland großen Anklang fanden, entgegenſetzen.

Dieſer religiöſe Volksgeſang, welcher eine dreifache Entwickelungsſtufe des Menſchengeſchlechts, den Jäger- und Nomadenſtand, den Ackerbau und das Stadtleben annimmt, ergänzt gleichſam durch die erſte Stufe den Spaziergang. Der Spaziergang dagegen ſetzt das eleuſiſche Feſt dadurch gewiſſermaßen fort, daß er auch den Verfall des ſtädtiſchen Lebens darſtellt und die Rückkehr des Menſchen zur Natur andeutet.

Dagegen iſt das Gedicht, die vier Weltalter, welches wir, obgleich es erſt 1802 gedichtet iſt, hierher ziehen müſſen, ein kulturhiſtoriſches Bild des Entwickelungsganges der europäiſchen Menſchheit[1], welches nur durch ſein goldenes Zeitalter ſich an den Spaziergang und das eleuſiſche Feſt reiht, in welchen der allererſte Zuſtand des Menſchen ebenfalls als ein friedlicher und unſchuldiger bezeichnet wird. Die Hauptperioden der Geſchichte ſelbſt ſind hier mit philoſophiſchem Geiſte behandelt.

Die vier Weltalter werden den zum Mahle verſammelten Gäſten von einem Sänger vorgetragen, wie in dem Grafen von Habsburg ein Sänger auftritt. In dieſer Ballade ſagt der Kaiſer:

„Wohl glänzet das Feſt, wohl pranget das Mahl,
Mein königlich Herz zu entzücken,“

und auf ganz ähnliche Weiſe beginnt unſer Kulturgedicht:

„Wohl perlet im Glaſe der purpurne Wein,
Wohl glänzen die Augen der Gäſte“ ꝛc.

[1] Das aſiatiſche Geſchlecht wird auch hier ignorirt, wie in den Künſtlern, ſiehe Theil 2, S. 93.

Die vier erſten Strophen bilden die Einleitung. Zuerſt wird die edle Luſt der Poeſie und des Geſangs in Gegenſatz zu dem ſinnlichen Genuß geſtellt, und dann im Allgemeinen die Poeſie ihrem Inhalt nach geſchildert, von welcher uns der Dichter auf der Stelle ein Beiſpiel gibt. Der Sänger, heißt es, nimmt in dem reinen Spiegel ſeines Gemüthes die ewige Welt auf — er ſieht das Vergangene und das Zukünftige — er (und nur er [1]) ahnet den göttlichen Weltplan und den geheimnißvollen Urſprung der Dinge — „er breitet es luſtig und glänzend aus, das zuſammengefaltene Leben,“ und weiß auch, wie in der Dithyrambe [2], die kleine Hütte in einen Himmel voll Götter umzuſchaffen — und er trägt ein Bild des Weltalls in den Geſang („in des Augenblicks flüchtig verrauchenden Schall“) [3]. Was ſagen dieſe, durch ihre Homeriſchen Ausdrücke und Bilder unvergleichlich ſchönen Worte im Munde Schiller's anders, als der Dichter ſchöpfe ſeine Gebilde aus einem univerſalhiſtoriſchen Bewußtſein, und wie er einen gemeinen und engen Gegenſtand zum Edeln zu erheben und zum Idealen zu erweitern vermöge, ſo ziehe er die Weltgeſchichte und das ganze Menſchenleben in ein überſchauliches poetiſches Gemälde zuſammen? In ähnlicher Weiſe heißt es in den Künſtlern:

„Was die Natur auf ihrem großen Gange
In weiten Fernen aus einander zieht,
Wird auf dem Schauplatz, im Geſange,
Der Ordnung leicht gefaßtes Glied,“

wo unter „Natur“ nur die Natur im menſchlichen Leben und in der Geſchichte verſtanden ſein kann, welche allein durch die Poeſie dargeſtellt wird. Das Saturniſche, das heroiſche Alter, die Zeit der griechiſchen Kunſtblüthe [4] und das Mittelalter werden mit treffenden Zügen an uns, dem

[1] Siehe Theil 2, S. 219 f.

[2] Siehe Theil 3, S. 263 f.

[3] So wird auch im Prolog zum Wallenſtein des Mimen Kunſt als „des Augenblicks geſchwind verrauſchende Schöpfung“ bezeichnet.

[4] Von ihr gilt der Vers in den Geſchlechtern: „Nur die geſättigte Kraft kehret zur Anmuth zurück;“ daher die Worte: „Und der Kraft entblüht die Milde.“

„fünften Menſchenalter“ vorübergeführt. Beſonders tief iſt die veränderte Richtung, in welche das Chriſtenthum die Menſchheit lenkte, durch den Vers bezeichnet: „Und der Menſch griff denkend in ſeine Bruſt.“ Das dritte Zeitalter, die Blüthe des Hellenenthums, hat Schiller übrigens in den Göttern Griechenlands eigens behandelt. So greifen alle dieſe kulturhiſtoriſchen Gedichte in einander.

In dem Spaziergang ſpricht ſich eine betrachtend wehmüthige Stimmung, in dem eleuſiſchen Feſte eine begeiſterte Freude aus; in den vier Weltaltern werden die verſchiedenen Geſtalten der Menſchheit rein und unpartheiiſch dargeſtellt und jede nach ihrem eigenthümlichen Gehalt und Werth gewürdigt. Es tritt da eben ſo wenig eine ausſchließliche Zuneigung, als überhaupt eine beſondere Empfindung des Dichters hervor. Aus der heitern und freien Darſtellung hört man allenfalls nur in der Strophe, welche „das Alter der göttlichen Phantaſie“ ſchildert, von den Göttern Griechenlands her eine leiſe Klage anklingen[1]: „Es iſt verſchwunden, es kehret nie!“

Durch das letzte Gedicht dieſer Gattung, das Lied von der Glocke, ſind wir in das Jahr 1799 verſetzt, mit welchem wir im nächſten Kapitel die biographiſche Darſtellung wieder aufnehmen werden.

„Lange hatte Schiller,“ erzählt Frau von Wolzogen[2], „dieſes Gedicht in ſich getragen und mit uns oft davon geſprochen als einer Dichtung, von welcher er beſondere Wirkung erwarte. Schon bei ſeinem Aufenthalte in Rudolſtadt ging er oft nach einer Glockengießerei vor der Stadt ſpazieren, um von dieſem Geſchäft eine Anſchauung zu gewinnen.“ So geht dieſes äſthetiſche Gebilde bis zum Jahr 1788 zurück. „Die ſchöne Zeit der jungen Liebe“ in „dem ſtillen Thal“ der Saale bei Rudolſtadt, kehrte Schillern zur Schilderung wieder. Im Jahr 1797 faßte er dieſen Stoff ernſtlich an. „Ich bin jetzt an mein Glockengießerlied gegangen und ſtudire ſeit geſtern (ſechsten Juli) in Krünitzens Encyklopädie, wo ich ſehr viel profitire. Dieſes Gedicht liegt mir

[1] H. Viehoff's deutſche Dichter, B. 2, S. 252.
[2] Schiller's Leben, Theil 2, S. 181 f.

ſehr am Herzen, es wird mir aber mehrere Wochen koſten, weil ich ſo vielerlei verſchiedene Stimmungen dazu brauche und eine große Maſſe zu verarbeiten iſt" [1]. Aber Stimmung und Zeit wollten ſich nicht finden, und am dreißigſten Auguſt klagt er, daß die Glocke noch lange nicht gegoſſen ſei. Eine ſolche umfangreiche lyriſche Produktion wäre im Balladenjahr auch eine allzu große Abnormität geweſen. Das nächſte Jahr, meinte er dann, habe ſchon ziemlich den Anſchein, das Lieder-Jahr zu werden, zu welcher Klaſſe auch die Glocke gehöre. „Indem ich dieſen Gegenſtand noch ein Jahr mit mir herumtrage und warm halte, muß das Gedicht, welches wirklich keine kleine Aufgabe iſt, erſt ſeine wahre Reife erhalten" [2]. Goethe, welcher für alles eine Hoffnung in Bereitſchaft hatte, antwortete ſehr artig, die Glocke müſſe nur um ſo beſſer klingen, als das Erz länger im Fluß erhalten und von allen Schlacken gereinigt ſei. Aber im Jahr 1798 verhinderte wieder der Wallenſtein, dieſes gewichtige Werk an den Tag zu heben, und ſo blieb deſſen Vollendung dem Jahre 1799 vorbehalten. Er reiſ'te dieſes Jahr nach Rudolſtadt, und vielleicht half die Anweſenheit an dem Orte, wo dieſe Idee zuerſt gefaßt worden war, und die erneute Anſchauung der dortigen Glockengießerei den Vorſatz und die Stimmung ſteigern und erhöhen, welche zur Ausführung nöthig waren. Auch Goethe munterte ihn am 14. Auguſt 1799 auf, das Gedicht als Beitrag für den nächſten Muſenalmanach zu liefern.

Langſam alſo, wie der Wallenſtein, reifte auch die Glocke in dem Geiſte Schiller's zur Vollendung.

Aus Krünitz'ens eben angeführter Encyklopädie hat Schiller die vorgeſetzte Inſchrift genommen, Vivos voco etc. Dieſer Spruch findet ſich z. B. auf der großen Glocke im Münſter zu Schaffhauſen, wie auch andern großen Kirchenglocken aus alter Zeit ähnliche Wahlſprüche eingegraben ſind [3]. Die Worte **Fulgura frango** gehen auf den frommen Glauben unſerer Väter, daß das Glockenläuten den Blitz abhalte.

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 161.
[2] Ebendaſelbſt S. 271.
[3] Götzinger's deutſche Dichter, Theil 2, S. 254.

Durch das ganze Gedicht ſind die Arbeitsſprüche des Meiſters, die ſich auf die Verrichtungen des Glockengußes beziehen, von den Betrachtungen zu unterſcheiden, welche er an dieſe Verrichtungen knüpſt.

Die Form der Glocke — ſie beſteht aus dem Kern oder der innern, und dem Mantel oder der äußern Form, zwiſchen dem ein hohler Raum gelaſſen iſt, in welchen das Metall fließen muß, um zur Glocke zu werden — iſt in einer tiefen Grube, der ſogenannten Dammgrube errichtet, ſo daß der Guß beginnen kann. Dieß ſagt uns in kräftiger, kerniger Sprache der erſte Arbeitsſpruch, deſſen männlich gereimte Verſe hier, wie auch weiter unten, gar ſchön die Beſtimmtheit des feſten Befehls oder abgerundeten Gedankens ausdrücken: „Von der Stirne heiß rinnen muß der Schweiß" ꝛc.[1]. Hieran ſchließt ſich die allgemeine Betrachtung:

„Zum Werke, das wir ernſt bereiten,
Geziemt ſich wohl ein ernſtes Wort,"

welche nur den Zweck hat, die vielfachen Reflexionen, die dem Meiſter in den Mund gelegt ſind, einzuleiten und zu rechtfertigen. Der Ausdruck in dieſer Stelle iſt, wie Viehoff richtig bemerkt, von einer gewiſſen alterthümlichen Einfachheit und Naivität.

Um den zweiten Befehl an die Geſellen zu verſtehen, muß man wiſſen, daß neben der Grube, in welcher die Form ſteht, ſich der Gießofen befindet, welcher die Geſtalt eines Backofens hat und das zu ſchmelzende Metall enthält. Hinter dieſem Ofen iſt der ſogenannte Schornſtein, in welchem das Feuer brennt. Man verſchließt die Oeffnung dieſes Schornſteins, ſo daß die Flamme, die keinen Ausgang nach außen hat, durch ein Loch, welches der Schwalch heißt, in den Ofen hineinſchlagen muß:

„Daß die eingepreßte Flamme
Schlage zu dem Schwalch hinein."

So ſchmilzt in dem Ofen die Glockenſpeiſe, welche hier nur aus Kupfer und Zinn beſteht. Weil das Zinn in kurzer

[1] Viehoff's auserwählte Stücke deutſcher Dichter, Theil 1, S. 66.

Zeit flüſſig wird, ſo wirft man es in den Ofen, wenn das Kupfer bereits geſchmolzen iſt:

„Kocht des Kupfers Brei!
Schnell das Zinn herbei“ ꝛc.

Damit dieſe Glockenſpeiſe „in der rechten Weiſe fließe“ iſt es nöthig, das rechte Verhältniß der Metalle zu treffen. Nachdem der Meiſter dieſes zu thun befohlen hat, ſetzt er die erſte Betrachtung weiter fort, indem er die Beſtimmung der Glocke im Allgemeinen angibt. Die Einleitung hat alſo zwei Theile: ſie gibt das Motiv der folgenden Betrachtungen und nennt die Beſtimmung der Glocke im Allgemeinen. Sie ſpricht den Gedanken aus, daß es ſich für den Menſchen gezieme, bei jeder Handlung und Arbeit immer deren Bedeutung und Zweck vor Augen zu haben, und wendet denſelben auf die Glocke an, welche bei jedem wichtigen Ereigniſſe des Lebens ertöne.

Der Meiſter richtet den dritten Spruch an die Arbeiter. Sobald nämlich das Metall durchgängig im Fluß iſt, zeigt es einen weißen Schaum, „Weiße Blaſen ſeh' ich ſpringen,“ und jetzt wird eine beſtimmte Quantität Pottaſche („Aſchenſalz,“ weil es durch das Auslaugen der Pflanzenaſche gewonnen wird) hinzugeworfen — „denn das fördert ſchnell den Guß.“ Auch muß die Miſchung während des Schmelzens wenigſtens zweimal abgeſchäumt werden:

„Daß vom reinlichen Metalle
Rein und hell die Glocke ſchalle.“

Dieſe Worte führen den Meiſter zum erſten Lebensbilde hinüber:

„Denn mit der Freude Feierklange
Begrüßt ſie das geliebte Kind“ ꝛc.

Die Glocke ſoll rein und hell ſchallen, — denn ſie ſoll das Kind, wenn es zur Taufe in die Kirche getragen wird, freudig begrüßen. Zugleich beziehen ſich aber dieſe letzteren Verſe auf die vorhergehende allgemeine Betrachtung: Jedes Menſchenereigniß ſchlägt an die metallene Krone, — denn die Glocke begrüßt zuerſt das geliebte Kind ꝛc. Dieſe erſte Schilderung eilt über die Kindheit ſchnell zu einem ausgeführten

Bilde der erſten Liebe hinüber, zur Stifterin des Familienbundes, welchen uns das folgende Gemälde vorführt.

Die Worte:

„O! daß ſie ewig grünen bliebe,
Die ſchöne Zeit der jungen Liebe,“

deuten ſchon auf die nächſte Lebensperiode hin.

Nach dieſer Schilderung der Liebe wendet ſich der Meiſter mit den Worten: „Wie ſchon die Pfeifen bräunen“ ꝛc. wieder an ſein Geſchäft. Aus zweierlei Zeichen nämlich vermuthet er, daß die Miſchung „zum Guſſe zeitig“ iſt, (was gewöhnlich eintritt, wenn die Metalle etwa zwölf Stunden im Ofen gelegen haben.) Er ſieht nämlich, daß die ſechs am Schornſtein ſich befindenden Zuglöcher oder Windpfeifen, die man öffnen oder verſchließen kann, gelb werden, — er ſieht „ſich die Pfeifen bräunen“; und er taucht einen Stab in das Metall und findet ihn beim Herausziehen wie mit einer feinen Glaſur überzogen — er ſieht ihn „überglaſ't erſcheinen.“ Er fordert daher die Geſellen auf, das Gemiſch zu prüfen:

„Ob das Spröde mit dem Weichen
Sich vereint zum guten Zeichen.“

Unter dem Spröden iſt das Kupfer und unter dem Weichen das Zinn zu verſtehen, welches letzte ja in kurzer Zeit flüſſig wird und keine ſo zähe Subſtanz iſt, als das Kupfer. Wenn ſich beides vereinigt hat, iſt es ein „gutes Zeichen,“ daß die Glocke wohl gerathen werde. Von dieſen beiden Verſen wird nun der Meiſter durch eine Vergleichung zum nächſten Lebensbilde hinübergeleitet. Denn jene Miſchung der verſchiedenartigen Metalle iſt ihm das Symbol des Bundes der männlichen Kraft mit der weiblichen Milde; aber fortgeführt wird dieſe Betrachtung doch nur durch den Gedanken an „die hellen Kirchenglocken,“ welche die Verlobten zur Trauung („zu des Feſtes Glanz“) in die Kirche einladen. Und wie dieſes Gemälde der Eheverbindung und des glücklichen häuslichen Lebens aus der frühern Schilderung der ſchönen Liebeszeit natürlich entſpringt, ſo bereitet ſich durch die bethörte Sicherheit des Hausvaters und durch die Worte:

„Doch mit des Geſchickes Mächten
Iſt kein ſicherer Bund zu flechten,
Und das Unglück ſchreitet ſchnell,“

das folgende ſchon vor.

Die den Geſellen anbefohlene Prüfung der Miſchung beſteht darin, daß man etwas von der Maſſe in einen ausgehöhlten warmen Stein ſchöpft, und es nach dem Erkalten zerbricht. Hat nun der Bruch weder zu große noch zu kleine Zacken — iſt er „ſchön gezackt,“ ſo „kann der Guß beginnen.“ Das Zapfenloch wird geöffnet und das Metall fließt in eine Rinne, in welcher es durch den Henkelbogen in die Glockenform geleitet wird. Weil die feuerbraunen Wogen des Metalls durch ihr Uebertreten das Haus, in welchem die Glocke gegoſſen wird, anzünden können, ſpricht der Meiſter: „Gott bewahr' das Haus!“ Hierdurch hängt dieſer fünfte Arbeitsſpruch mit der folgenden Schilderung der Feuersbrunſt zuſammen, welche den glücklichen Wohlſtand der Familie zerſtört. Aber auch dieſes Gemälde knüpft ſich an die Beſtimmung der Glocke: „Hört ihr's wimmern hoch vom Thurme?“ ꝛc.

Endlich iſt die irdene Form gefüllt. Wird nun auch die Glocke ſchön und vollendet aus der Erde hervorgehen? Von dieſer beſorgten Frage blickt der Meiſter auf den köſtlichern Inhalt hin, den wir, ebenfalls hoffend, in der Erde Schooß verbergen, auf unſere geſtorbenen Lieben; und die Gattin, die er früher in ihrem häuslichen Fleiße geſchildert, bietet ſich ſeinem Auge dar — ſie begleiten die Trauerſchläge der Glocke auf ihrem letzten Weg. Das Unglück der Familie, welches mit der Feuersbrunſt begann, vollendet ſich mit dem Tode der Gattin:

„Ach! des Hauſes zarte Bande
Sind gelöſ't auf immerdar.“

Die Mutter der Kinder iſt die Seele des Hauſes; mit ihrem Tode iſt dieſes eine „verwaiſ'te Stätte.“

Hier iſt der wichtigſte Abſchnitt im ganzen Gedichte. Der Meiſter läßt ſeine Geſellen ruhen, bis ſich die Glocke verkühlt hat. Dieſes Ausruhen von der Arbeit führt ihn auf die Vorſtellung des Feierabends der Geſellen, und er

ſchildert dieſen in der nächſten Betrachtung im Allgemeinen. Menſchen und Thiere kehren nach den Häuſern und Ställen zurück; es wird Nacht — aber die Dunkelheit ſchrecket den ſichern Bürger nicht, über dem das Auge des Geſetzes wacht. So hat ſich der Dichter den Weg zu einer Betrachtung des Segens der geſetzlichen Ordnung und der geregelten Thätigkeit im Staate gebahnt, und am Ende derſelben zeigt die Erwähnung des Krieges ſchon auf ein neues Lebensmoment hin, welches aber auch wieder an einen vorausgeſchickten Arbeitsſpruch geknüpft iſt. Der Meiſter will nämlich die äußere Lehmform, den „Mantel,“ zerſchlagen haben, damit die Glocke ſich zeige. Dieſe Verrichtung gibt ſich von ſelbſt zu einem Symbol der Staatsumwälzung her, die uns nun im Kontraſt mit der frühern friedlichen Ordnung und Thätigkeit vorgeführt wird. Endlich ſchält ſich die metallene Krone blank und eben aus der Hülſe, und die Glocke ſteht klar vor unſerer Phantaſie. Nun verſammelt der Gießer die Arbeiter um das gelungene Werk, und wie es in alter Zeit Sitte war, neu gegoſſene Glocken zu taufen und ihnen einen Namen, einen Schutzpatron und mehrere Taufpathen zu geben, ſo weiht er auch ſeine Glocke taufend ein, und mit Rückſicht auf die vorausgeſchickte Schilderung des Bürgerkrieges, ganz im Sinne jener Apoſtrophe, mit welcher ſich das Gemälde des geſetzlichen Zuſtandes ſchließt: „Holder Friede, ſüße Eintracht, weilet, weilet freundlich über dieſer Stadt!“ ertheilt er ihr den Namen Concordia. Es iſt eine Benennung, welche zugleich ihre religiöſe Beſtimmung ausſpricht:

„Zur Eintracht, zum herzinnigen Vereine
Sammle ſie die liebende Gemeine.“

Dieſe Worte geben Veranlaſſung, den religiöſen Zweck der Glocke ſelbſt näher zu bezeichnen; ſie ſoll nur ernſten und ewigen Dingen geweiht ſein und ihr im Ohr vorgehender Klang ſoll lehren, daß „nichts beſteht, daß alles Irdiſche verhallt.“ Das Hervorheben des religiöſen Elements am Schluſſe iſt gleichſam die himmliſche Weihe der verſchiedenen Lebensbetrachtungen, ſo wie eben die Glocke ſelbſt durch die Taufe geweiht wurde. Denn nachdem alle Kreiſe des menſchlichen

Lebens durchlaufen ſind, hat der Dichter ſeinen Standpunkt über dem ganzen menſchlichen Weſen im ewig Bleibenden genommen. Eine frühere ausführliche Schilderung des religiöſen Vereines, wie ſie der Leſer wohl wünſchen, ja fordern möchte, weil in der kirchlichen Feier der nächſte Zweck der Glocke liegt, würde dieſe bedeutungsvolle Stelle gewiß geſchwächt haben. Es durfte bisher nur von „des Lebens wechſelvollem Spiel" die Rede ſein, welchem jetzt das religiöſe Element übergeordnet wird. Das Bild des Hauſes und des Staates wird bis zu ihrer Auflöſung fortgeführt und nun erſt erhebt ſich das Himmliſche über beiden zerfallenen Formen des menſchlichen Daſeins. Auch deßwegen konnte die kirchliche Gemeinſchaft nicht wohl ausführlicher geſchildert werden, weil dann Schiller nothwendiger Weiſe den Gottesdienſt entweder der proteſtantiſchen oder der katholiſchen Kirche hätte darſtellen müſſen, wodurch ſein Gedicht den Charakter des allgemein Menſchlichen eingebüßt hätte. Freilich lag auch dieſer kirchliche Kreis außerhalb ſeines Intereſſes und ſeiner Dichtung. Die Glocke wird endlich mit Strängen aus der Gruft emporgehoben; und der Dichter ſchließt mit dem Vers: „Friede ſei ihr erſt Geläute," welcher ohne Zweifel eine temporelle Beziehung auf die allgemeine Sehnſucht der Deutſchen nach Beendigung der vieljährigen Kriege mit Frankreich hatte. Es wiederholt ſich der Wunſch, daß nie des rauhen Krieges Horden das ſtille Thal durchtoben mögen, in welchem der Dichter lebte.

So zerfällt das ganze Kunſtwerk in eine einleitende Betrachtung, in ein Gemälde des häuslichen und ein Gegenbild des öffentlichen Lebens, und ſchließlich in eine Skizzirung der religiöſen Beſtimmung der Glocke. Von den eilf Arbeitsſprüchen gehören der Einleitung zwei und der Schlußbetrachtung eben ſo viele an [1], auf das Haus und den Staat kommen je drei ſolcher Anreden, und der eilfte Meiſterſpruch: „In die Erd' iſt's aufgenommen" ꝛc. liegt vermittelnd zwiſchen den beiden Hauptabſchnittten des ganzen Gedichtes.

[1] Die Anrede „Herein! herein! Geſellen alle" ꝛc., wo der Meiſter die Glocke tauſt, muß ebenfalls hierher gezogen werden.

Wir ſehen alſo auch hier die ſtrengſte Regelmäßigkeit — und wenn Schlegel in dem Wendtſchen Muſenalmanach für 1832 ein planloſes Umherſchweifen rügt [1], ſo könnte ſich Schiller's Muſe dieſen Tadel, falls er mehr als ein bloßer Witz ſein ſoll, für das größte Lob anrechnen. Wenn etwas anderes auszuſetzen wäre, ſo hätte ſich die Tadelſucht des geübten Kritikers nicht auf dieſes Feld der logiſchen Form [2] geflüchtet, wo Schiller ohne Widerrede wahrhaft groß iſt. Die kunſtverſtändige Geſtaltung liegt aber beſonders auch in der Weiſe, wie die verſchiedenen Theile des Gedichtes zu Einem Ganzen verbunden ſind. Jedes der einzelnen Bilder in den beiden großen Kreiſen des menſchlichen Daſeins knüpft ſich nicht allein an die vorausgehende Verrichtung des Guſſes, ſondern ſchließt ſich auch an die frühere Schilderung an, und ſtellt zugleich nur ein ſolches Ereigniß des Lebens dar, welches durch die Glocke gefeiert oder verkündigt wird, ſo daß jedes dieſer Lebensbilder dreifach bezogen iſt. Und wie die beiden vielumfaſſenden Sphären enge theils mit der einführenden, theils mit der abſchließenden allgemeinen Betrachtung zuſammenhangen, ſo ſind ſie mit einander ſelbſt auf das kunſtreichſte verknüpft. Denn da, wo ſich mit dem Tode der Gattin die zarten Bande des Hauſes auf immerdar löſen, führt den Dichter der Gedanke der Todesruhe zur Idee der Ruhe von der Arbeit und zur Schilderung des Feierabends hinüber, welche ungezwungen die Betrachtung des öffentlichen Lebens einleitet, und dieſe vermittelnde Zeichnung des Feierabends iſt um ſo paſſender, da ſie mit dem Ausruhen der Geſellen von ihrer Arbeit zuſammenfällt. Jedes Glied des Gedichtes, deſſen Anfang und Ende abgerechnet, nimmt eine materielle Schilderung und zugleich ein Lebensgemälde auf, und bereitet auch wieder ein ſolches doppelte

[1] »A propos de cloches

Wenn jemand ſchwätzt die Kreuz und Queer,
Was ihm in Sinn kommt ungefähr,
Sagt man in Frankreich wohl zum Spotte:
»Il bavarde à propos de bottes«;
Bei uns wird nun das Sprichwort ſein:
Dem fällt bei Glocken vieles ein« ꝛc.

[2] Siehe Theil 3, S. 88 f.

Element vor, ſo daß das unmittelbar vor Augen geſtellte Geſchäft und die in der Ferne der Phantaſie vorgehaltenen Lebensereigniſſe ſich zu einem Ganzen vereinigen, und es iſt die Vorſtellung des Gebrauchs der Glocke, welche die Verſchmelzung dieſer verſchiedenartigen Beſtandtheile möglich macht. So hat das Gedicht eigentlich zwei Motive: das Läuten der Glocke iſt das Motiv der Betrachtungen, und ihr Guß das Motiv der Meiſterſprüche. Aber jene Schilderungen bilden nur den Hintergrund und gleichſam die Fortſetzung dieſer vor unſere Augen geſtellten, wechſelnden Thätigkeit, dieſer ſceniſch ſich entwickelnden Handlung. Wenn das Feuer der Phantaſie und die Wärme des Herzens, womit jene menſchlichen Zuſtände geſchildert ſind, dem Glockenlied ein lyriſches Gepräge geben, ſo hat es dadurch, daß alles, was der Meiſter ſagt, aus dem, was wir ihn thun ſehen, hergenommen iſt, auch eine dramatiſche Anſchaulichkeit. Die lyriſch beſeelten Lebensbilder entſpringen gleichſam aus ſichtbar dargeſtellten Vorgängen; ſie erſcheinen als zur Handlung gehörige Reden einer dramatiſchen Perſon. Wie ſich uns früher die meiſten Balladen als kleine Dramen darſtellten, ſo iſt auch dieſes univerſelle Gedicht ein ſceniſches Gemälde, aber das, was uns hier unmittelbar vorgeführt wird, iſt nur eine ſymboliſche Handlung, welche die Beſtimmung hat, das Entfernte, Zerſtreute und Geiſtige durch eine unmittelbare, räumliche und augenfällige engbegrenzte Gegenwart zu veranſchaulichen. Der dramatiſche Vordergrund iſt nicht, wie bei den Balladen, Beſtandtheil der Idee des Ganzen, ſondern nur ein Mittel für ſie.

Wir haben früher ſchon mehrere Gedichte kennen gelernt, in die Schiller auf eine charakteriſtiſche Weiſe, mehrfache Principien, Symbole, Richtungen zuſammendrängte. So ſtellt die Klage der Ceres das Verhältniß des Realen zum Idealen zugleich durch das irrende Suchen der Göttin nach ihrer Tochter und durch die Pflanzen dar, welche ihr von derſelben Kunde bringen [1]. Im Tanze wird uns die ſittliche Harmonie zugleich durch die Ordnung des Weltalls und den

[1] Siehe Theil 3, S. 150 f.

Rhythmus des Tanzes verſinnlicht; und im Spazier-gange tritt die Menſchenentwickelung in ihrem Verhältniſſe zur Natur als die geiſtige, und der Luſtwandelnde als die äußere Einheit des Gedichtes hervor, und das Schickſal der Menſchheit knüpft ſich uns ſymboliſch an eine Perſon. In der Glocke aber iſt gleichſam ein Ueberſchuß von Mitteln die-ſer kunſtvollen Organiſation: eine dreifache Beziehung jedes Gliedes, ein doppeltes (aber einſtimmiges) Grundmotiv und eine dramatiſch ſymboliſche Behandlung des Ganzen.

Vergleichen wir die vier kulturhiſtoriſchen Gedichte mit einander, ſo iſt es einmal ein Spaziergang, dann ein Sän-gerchor vor der Gemeine, ferner ein Sänger beim Gaſtmahl und endlich ein Glockenguß, welche die verſchiedenen Zu-ſtände und Entwickelungsperioden der Menſchheit ſinnlich begrenzen. Die frühern Stücke führen uns das geſchicht-lich Gewordene vor, und haben daher einen ruhigern Ausdruck, während das Lied von der Glocke wirklich gegenwärtige, den Dichter nahe berührende Lebenszuſtände, mit aller Lebendig-keit der Gefühle verſchmolzen, in wechſelndem Sylbenmaße darſtellt. Wie das Gedicht alle weſentlichen Verhältniſſe des Menſchenlebens durchläuft, ſo geht es zugleich, nach dem Ausdrucke Humboldt's, die Tonleiter aller menſchlichen Em-pfindungen durch. Es iſt eine lyriſche Univerſaldichtung.

Wir betrachten endlich noch die verſchiedenen Lebensbil-der ihrem Inhalte nach.

Von den übrigen Kulturgedichten ſind die perſönlichen und häuslichen Momente, welche hier die Hälfte des Ganzen bilden, ausgeſchloſſen. Die im Fluge geſchilderte Kindheit und die ſeelenvoll ausgemalte Jugendliebe verzweigen ſich in uns längſt bekannte Vorſtellungen. Die Verſe:

„Der Mutterliebe zarte Sorgen
Bewachen ſeinen goldnen Morgen,"

vergegenwärtigen uns das Epigramm, der ſpielende Knabe: „Spiele, Kind, in der Mutter Schoß![1] rc." Dem Ge-mälde der Jugendliebe aber liegt offenbar der Gegenſatz und die

[1] Siehe Theil 3, S. 195.

Wiedervereinigung der Geſchlechter zu Grunde, wie ſie uns Schiller in der gleichnamigen Elegie geſchildert hat [1]. In beiden Gedichten „trennet ſich von der holden Scham feurig die Kraft,“ „ſtürmt der Jüngling wild ins Leben hinaus,“ führt ihn die Liebe mit der Jungfrau zuſammen. Nur die Bilder ſind verſchieden, und die tiefe Empfindung geht in der Glocke in Wehmuth über. Die Situation, wo der Jüngling „fremd ins Vaterhaus heimkehrt“ und die Jungfrau „mit züchtigen, verſchämten Wangen“ vor ihm ſteht, erinnert uns an Maxens Schilderung des vom Kriege heimgekehrten Sohnes (Piccolomini, Akt 1, Scene 4):

„Ein Fremdling tritt er in ſein Eigenthum, — —
Und ſchamhaft tritt als Jungfrau ihm entgegen,
Die er einſt an der Amme Bruſt verließ.“

In dem folgenden Bilde der Verheirathung und des ehelichen Lebens ertönt die ſchon in den Idealen anklingende Klage über die Flüchtigkeit der Liebe wieder [2]:

„Ach! des Lebens ſchönſte Feier
Endigt auch den Lebens-Mai“ ꝛc.

Die vier Verſe: „Die Leidenſchaft flieht“ ꝛc. machen dann den Uebergang von der Verheirathung zum häuslichen Leben, welches in dem Wirken und Erwerben des Vaters und in dem Walten und Bewahren der Mutter kontraſtirend geſchildert iſt, gerade wie in Würde der Frauen das männliche und weibliche Leben einander entgegengeſtellt ſind. Der Gegenſatz in beiden Gedichten beruht auf denſelben Grundideen, iſt aber verſchieden ausgeführt. Zuletzt ſehen wir den Vater froh von des Hauſes Giebel ſein Glück überzählen und hören ihn ſich mit ſtolzem Munde rühmen, vor des Geſchickes Mächten ſicher zu ſtehen — eine Situation, die wir ſchon aus dem Ring des Polykrates kennen. Dieſe Ueberhebung wird auch beſtraft, wie an dem Beherrſcher von Samos; das Verderben folgt der Sicherheit auf dem Fuße nach, wie in

[1] Siehe Theil 3, S. 145.
[2] Vergleiche Theil 3, S. 235 f.

Wallenſteins Tod [1]: „Und das Unglück ſchreitet ſchnell.“ In der erſten Scene dieſes Unglückes haben wir wieder die prachtvolle Darſtellung eines Naturphänomens; die Feuersbrunſt wird uns ſchon durch die freien, ganz dem Gegenſtand hingegebenen und die Sache metriſch malenden Verſe und durch den Klang der Sylben meiſterhaft verſinnlicht. Dieſem furchtbaren Bilde tritt dann in ſanft rührender Melodie in dem Tod der Gattin die zweite Unglücksſcene gegenüber.

Der Frau gehört das Haus, dem Manne der Staat an. Während ſich mit jener das Haus auflöſ't, muß dieſer überlebend bleiben, daß der Staat geſchildert werden könne; denn der Mann repräſentirt hier ſein ganzes Geſchlecht.

Mit dieſer Schilderung erſt greift unſere Dichtung ihrem Inhalt nach in den Spaziergang, deſſen Doppelbild des friedlich geordneten und revolutionären bürgerlichen Lebens ſie im Weſentlichen aufnimmt. Nur iſt hier lyriſch geſagt, was im Spaziergang epiſch dargeſtellt iſt, und die Betrachtung iſt enger und weilt mehr auf der Oberfläche. Die Apoſtrophe an die „heilige Ordnung“ ſchließt ſich auch an das eleuſiſche Feſt an, wo, philoſophiſch richtiger, dieſelbe Wirkung dem Ackerbau zugeſchrieben wird. Das Gemälde der Anarchie iſt durch eine viel beſtimmtere Beziehung auf die franzöſiſche Revolution, als im Spaziergang, und zugleich ſymboliſch durch das Zerſchlagen des „Mantels,“ welchen das glühende Erz nicht zerſprengen darf, unvergleichlich treffend und überzeugend ausgeführt.

Das der Glocke am meiſten verwandte Gedicht, der Spaziergang, hat mehr Tiefe, Ideenreichthum und Urſprünglichkeit; dagegen iſt das Lied von der Glocke durch Aufnahme des Familienlebens umfangreicher; an Stoff, Empfindung und Ausdruck mannigfaltiger, viel kunſtvoller organiſirt und noch mehr poetiſch belebt. An bewunderswürdiger Ausführung des Details ſtehen ſich beide Werke gleich. Wie ich nachgewieſen habe, hatte Schiller alle Ideen in der Glocke ſchon früher bearbeitet, und ſo konnte er ſich freier und leichter bewegen und alle ſeine Geiſteskraft auf die Kunſtform

[1] Vergleiche Theil 3, S. 309.

verwenden. Nur Ein Bild iſt neu, ja bei Schiller einzig in ſeiner Art, nämlich die unvergleichliche naive Zeichnung der Frau in ihrem häuslichen Walten.

Der univerſelle Charakter der Glocke zeigt ſich auch darin, daß die Perſonen nur allgemein gehalten, ja nicht einmal konſequent durchgeführt ſind. Es lag Schillern hier nichts an Individuen; er will nur Zuſtände ſchildern. Das mag ihm in dieſer poetiſchen Gattung erlaubt ſein; aber geſagt muß es doch werden. So fällt der anfangs ruhig reflektirende Meiſter durch ſeine Anſchauungen und Ergüſſe ganz aus ſich ſelbſt. Die naive Hausfrau aber, von der wir eben ſprachen, wie betrübt es uns, daß ſie als Mädchen — denn es ſoll doch wohl dieſelbe Perſon ſein — nur die abſtrakte Jungfrau der Schiller'ſchen Lyrik iſt [1]: „ein herrliches Gebilde aus Himmelshöhen mit verſchämten Wangen". Ferner wird hier nur Ein Kind zur Taufe in die Kirche getragen, aber hierzu paſſen die Worte nicht recht: „Vom Mädchen reißt ſich ſtolz der Knabe," mit der folgenden Ausführung. Woher kommt plötzlich das zweite Kind? Man ſieht, Schiller hat ſich durch die Reminiscenz in ſeinem Gedichte, die Geſchlechter: „Und von der holden Scham trennt ſich feurig die Kraft," welcher Vers aber hier aufs beſte motivirt iſt, beherrſchen laſſen. Der Jüngling iſt wieder der allgemeine ſtürmiſche und ſentimentale Schiller-Jüngling. Warum muß er aber nochmals als Mann „hinaus ins feindliche Leben," da er ja ſchon als Jüngling wild ins Leben hinausſtürmte, und eben von ſeiner weiten Wanderſchaft ins Vaterhaus zurückkehrte? Dieſe Wiederholung gefällt um ſo weniger, da man nicht einſieht, wie der wohlhabende Gutsbeſitzer, der ſich uns doch hier, wenn auch ſchwankend, darſtellt, in ſolchen Konflikt mit dem „feindlichen Leben" kommen kann. Aber Schiller konnte ſich von ſeiner kontraſtirenden Manier nicht losmachen, und ſo büßte er an Wahrheit ein, was er an Effekt gewann. Er dichtete hier durchaus nach jener Theorie in der Würde der Frauen: „Feindlich iſt des Mannes Streben" ꝛc. Dieſe nebelige Charakteriſtik iſt die ſchwache Seite des unſterblichen Werkes.

[1] Siehe Theil 3, S. 267 und ſonſt.

In der Geſammtentwickelung der lyriſchen und epiſchen Kunſtpoeſie Schiller's nimmt die kulturhiſtoriſche und univerſelle Dichtung, deren Muſterbilder der Spaziergang und die Glocke ſind, die letzte Stelle ein. Wir werden in Zukunft nur noch einzelne Exemplare der bisherigen Gattungen kennen lernen. Die Dichtweiſen, die ſich aus dem Seelenprozeß Schiller's allmählig abgliederten, ſind die ideelle Poeſie, die Epigrammen, eine mehr oder weniger objective Gattung der Lyrik, die Balladen, und endlich die Kulturgedichte, welche letztern die Vortheile aller andern Arten vereinigen. Denn, um des Epigrammenſpiels weiter nicht zu erwähnen, mußte Schiller's plaſtiſchem Talente die Ideenpoeſie bald zu kahl und unfruchtbar, die Balladendichtung aber ſeinem philoſophiſchen Geiſte zu eng erſcheinen, während ſein Einſiedlerleben der reinen lyriſchen Muſe nur wenige Stoffe lieferte. Wenn aber an die Stelle des partikulären Balladenſtoffes ein univerſalhiſtoriſcher oder allgemein menſchlicher Gegenſtand trat, ſo beſaß er hierin ja eine eben ſo umfaſſende, als inhaltsreiche Maſſe, welche mit Einem Schlage ſeine Vernunft und ſeine Phantaſie erfüllte. Das weite reale Menſchenleben ſelbſt ſowohl der Vergangenheit als Gegenwart, wie er es zu einer philoſophiſchen Weltbetrachtung denkend und fühlend verarbeitet hatte, ward das Feld ſeiner Dichtung. Wie er früher die Poeſie in die Metaphyſik verfolgte, ſo ſetzte er ihr jetzt den Entwickelungsgang und die Schickſale der Menſchheit zum Ziel vor. Er betrat ein neues eigenthümliches und fruchtbares Gebiet. Dieſe Richtung war ihm um ſo nothwendiger, da bei ihm alles über das Individuelle hinaus zum Ganzen und Großen ſtrebte.

Seine Dichtung überhaupt iſt vorzugsweiſe eine Univerſalpoeſie, ſo wie Andere Perſonen-, Familien- oder Volksdichter ſind. Wie er in ſeine Dramen den Gehalt der Weltgeſchichte legte [1], ſo ſtrebte auch ſeine lyriſche und epiſche Poeſie, die ganze Menſchheit zu umfaſſen. Und wie wir früher in ihm ein vorzügliches Talent zur Univerſalgeſchichte anerkannten [2], ſo

[1] Siehe Theil 1, S. 316.
[2] Siehe Theil 2, S. 157 und 159.

war er zu dieſer Univerſaldichtung, deren Schöpfer er iſt, wie geboren, und durch ſeine Lage und ſeine Studien auf ſie hingewieſen. In dieſer Gattung ſchlugen alle eigenthümliche Anlagen ſeines Geiſtes zuſammen, begegneten ſich der Hiſtoriker, der Philoſoph und der Poet, und offenbart ſich der allgemeine Charakter ſeines Dichtens von der vortheilhafteſten Seite.

Drittes Kapitel.

Entſcheidung für Maria Stuart. Lebensbezüge. Der letzte Muſenalmanach. Geburt einer Tochter und Krankheit der Frau. Schema der Maltheſer. Ueberzug nach Weimar.

Schiller hatte endlich die Wallenſtein'ſche Maſſe überwunden. Seine Geiſtesrichtung war durch dieſes Werk für die noch übrigen Jahre ſeines Lebens beſtimmt. Die Poeſie hatte ein entſchiedenes Uebergewicht über Philoſophie und Geſchichte gewonnen, welche ſeinem dramatiſchen Genie dienen mußten.

Jedes gelungene Werk ſpornte ſeinen Geiſt zu neuer Thätigkeit. Daher ſchreibt er ſchon am neunzehnten März 1799, zwei Tage nach der völligen Beendigung von Wallenſtein's Tod, an Goethe: „Ich habe mich ſchon lange vor dem Augenblick gefürchtet, den ich ſo ſehr wünſchte, meines Werkes los zu ſein, und in der That befinde ich mich bei meiner jetzigen Freiheit ſchlimmer, als der bisherigen Sklaverei. Die Maſſe, die mich bisher anzog und feſt hielt, iſt nun auf einmal weg und mir dünkt, als wenn ich beſtimmungslos im luftleeren Raume hinge. Zugleich iſt mir, als wenn es abſolut unmöglich wäre, daß ich wieder etwas hervorbringen könnte; ich werde nicht eher ruhig ſein, bis ich meine Gedanken wieder auf einen beſtimmten Stoff mit Hoffnung und Neigung gerichtet ſehe. Habe ich wieder eine

Beſtimmung, ſo werde ich dieſe Unruhe los ſein, die mich jetzt auch von kleinern Unternehmungen abzieht.“ Abwechſelnd eine längere Pauſe in der produzirenden Thätigkeit zu machen und ſich ganz auf das Studiren, Leſen, Empfangen zu beſchränken, wie es z. B. Leſſing that, war ihm unmöglich. Nur wenn er ſelbſtthätig war, lebte er. Er entſchied ſich für einen alten, dramatiſchen Plan, für Maria Stuart [1].

Sobald er von Weimar, wo er die Piccolomini und Wallenſtein's Tod zum erſten Mal aufführen ſah, nach Jena zurückgekehrt war, fing er ſogleich den andern Tag, am 26. April 1799, die Geſchichte der Maria Stuart ſorgfältig zu ſtudiren an, und ſetzte dieſes Studium auch in ſeinem Gartenhaus fort, in welches er am 10. Mai wieder einzog [2].

Ehe er das Schema für das ganze Stück entworfen hatte und über alle Punkte mit ſich einig war, begann er mit Luſt und Freude, wie er ſchreibt, am 4. Juni die Arbeit.

Der Verkehr mit Goethe war wieder lebhaft, die Freunde beſuchten ſich in Weimar und in Jena abwechſelnd. Goethe'n beſchäftigten damals, außer ſeinem Epos, Achilleis, noch immer die periodiſche Zeitſchrift der Propyläen, durch deren Theilnahme in Schiller der Sinn für die bildende Kunſt mehr ausgebildet wurde. Im Jahr 1797 bekennt er von ſich ſelbſt, daß er ein Geſpräch über bildende Kunſt aus eigenen Mitteln nicht lange unterhalten, wohl aber ihm mit Nutzen zuhören könne.

In das zweite Stück des zweiten Bandes der Propyläen ließ damals ihr Herausgeber die allerliebſte Kunſtnovelle: Der Sammler und die Seinigen, einrücken, von welcher Schiller trefflich urtheilte: ſie müſſe als das heiter und kunſtlos ausgegoſſene Reſultat eines langen Erfahrens und Reflektirens auf jeden irgend empfänglichen Menſchen wunderſam wirken und ihr Gehalt ſei nicht zu überſehen, eben weil ſo vieles Wichtige nur zart, nur im Vorbeigehen angedeutet ſei [3]. Dieſe bedeutſame Schrift war die Frucht gemeinſchaftlicher

[1] Leben Schiller's von Frau von Wolzogen, Theil 1, S. 95.

[2] Beide Angaben ſind aus Schiller's täglichem Notizenbuch genommen, welches ich der von Schiller'ſchen Familie verdanke.

[3] Ebendaſelbſt Theil 5, S. 82.

Ideen, welche die Freunde im Geſpräche über den abgehandelten Gegenſtand austauſchten und entwickelten. „Wie viel Antheil Sie an dem Inhalt und der Geſtalt des Sammler's haben," ſchreibt Goethe ſeinem Freunde[1], „wiſſen Sie ſelbſt. Wir ſelbſt haben dabei viel gewonnen, wir haben uns unterrichtet, wir haben uns amuſirt" ꝛc. Es erſcheinen nicht allein, wie Frau von Wolzogen bemerkt, Schiller's Anſichten in den Ausſprüchen des Philoſophen, welcher in dem Aufſatze auftritt, ſondern es läßt ſich auch leicht nachweiſen, wie eigentlich das Ganze auf Schiller'ſchen Grundideen ruht. Die wahre Kunſt, war Schiller's Grundſatz, vereinige Ernſt und Spiel, woraus folgte, daß es zweierlei entgegengeſetzte Einſeitigkeiten geben müſſe, je nachdem man in der Kunſt entweder nur Ernſt oder nur Spiel ſuche. Bei jener Verbindung allein zeigt ſich der Stil, in der einen oder andern Vereinzelung liegt die bloße Manier. Darnach theilten nun die Freunde ſämmtliche Künſtler und Kunſtliebhaber in drei Klaſſen ein, in eine Klaſſe des Vollkommenen und in zwei einander entgegengeſetzte Klaſſen des Unvollkommenen, und ordneten jeder der beiden letztern je drei ſich entſprechende Arten unter, nämlich die Nachahmer, Charakteriſtiker und Kleinkünſtler den manierirten Künſtlern des Ernſtes; die Imaginanten, Unduliſten und Skizziſten den manierirten Künſtlern des Spiels. Man muß Goethe's lebensvolle Darſtellung[2] geleſen haben, um in dieſer Nominklatur Inhalt und Bedeutung zu finden.

Seit ſeiner Rückkehr von der Schweizerreiſe konnte Goethe lange Zeit hindurch ungeachtet aller Vorſätze und Anfänge nicht mehr zum Produciren kommen; er kehrte immer wieder zum Theoretiſiren zurück, in der Poeſie, in der bildenden Kunſt und in den Naturwiſſenſchaften. Und wir tragen kein Bedenken, dieſes theoretiſche Uebergewicht, in welches ſich Goethe ſo ſchlecht ſchicken konnte und welches er zufälligen äußern Hinderniſſen und einem Mangel an poetiſcher Stimmung zuſchrieb, auf die tiefgreifende Einwirkung des Schiller'ſchen Geiſtes zurückzuführen. Schiller und Goethe tauſchten

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 83 fg.
[2] Goethe's Werke in zwei Bänden, Bd. 2, S. 572 ff.

ihre Naturen gegen einander aus: wie jener durch Goethe für immer zur Poeſie zurückgeführt wurde, wandte ſich dieſer durch Schiller auf einige Zeit lang zur Reflexion. An den Sammler ſollte ſich eine verwandte Darſtellung über den nützlichen und ſchädlichen Einfluß des Dilletantismus auf alle Künſte anſchließen. Das Schema hierzu ward von jedem der beiden Kunſtfreunde beſonders ausgearbeitet. Goethe's Entwurf[1] iſt ausgeführter, reicher an Thatſachen und treffenden Bemerkungen, wogegen ſich Schiller's kurze tabellariſche Ueberſicht, welche mir handſchriftlich vorliegt, durch begriffsmäßige Beſtimmtheit entſchieden auszeichnet. So trat auch in dieſer Kleinigkeit die Differenz beider Naturen hervor, und wenn man beide Arbeiten mit einander vergleicht, ſo findet man ſehr wahr, was Goethe bei dieſer Gelegenheit ſagt: „Ueberhaupt wurden ſolche methodiſche Entwürfe durch Schiller's philoſophiſchen Ordnungsgeiſt, zu welchem ich mich ſymboliſirend hinneigte, zur angenehmſten Unterhaltung[2]".

Solche theoretiſche Unterhaltungen ſtärkten Schillern und erfriſchten ihn bei ſeiner Hauptarbeit. Er las in Erholungsſtunden mancherlei, was ihm Neigung und Zufall in die Hände gaben: Stücke von Corneille, an denen er ſehr viel zu tadeln fand; eine Lebensbeſchreibung des Chriſtian Thomaſius, welcher Mann ihn ſehr intereſſirte; Leſſing's Dramaturgie, die ihn höchlich erfreute; auch labte er ſich wieder am Aeſchylus. Manche kleinere geſellſchaftliche Genüſſe brachten Abwechslung in das einförmige Leben. Mit Schelling und Niethammer wurde noch immer wöchentlich ein Abend bei einer l'Hombre-Parthie zugebracht — „zur Schande der Philoſophie ſei es geſagt," fügt er ſelbſt hinzu. „Denn es iſt wahrlich ſchlimm, daß man nichts Geſcheidteres mit einander zu thun hat." Er erhielt zu dieſer Zeit einen Beſuch von ſeiner Schweſter Reinwald von Meiningen mit deren Gatten; und auch ſeine ehemalige Freundin von Mannheim her, die Frau von la Roche, die ſich damals bei dem Anbeter ihrer Jugend, Wieland, in Oßmannſtadt aufhielt, —

[1] Goethe's Werke in Duodez, Bd. 44, S. 264 ff.
[2] Ebendaſelbſt, Bd. 31, S. 85.

drohte ihn, heimzuſuchen. „Mir iſt bei dieſer Nähe der betagten Freundin,“ ſchreibt Schiller, „ſchlecht zu Muthe, da ich für alles, was drückt und einengt, gerade jetzt ſehr empfindlich bin.“ Zum Glück ſchickte ſie, weil ſie die ſogenannte Schnecke auf der Straße von Weimar nach Jena fürchtete, nur ihre beiden Enkelinnen, und Schiller mußte ſich mit einer Charakteriſtik ſeines Freundes begnügen: „Frau von la Roche gehört zu den nivellirenden Naturen, ſie hebt das Gemeine herauf und zieht das Vorzügliche herunter, und richtet das Ganze alsdann mit ihrer Sauce zu einem beliebigen Genuß an; übrigens möchte man ſagen, daß ihre Unterhaltung intereſſante Stellen hat.“

Fehlte es dem Leben Schiller's an Anregungen von außen, ſo gab ihm der Weimar'ſche Freund immer Kunde von der Welt, mit welcher er jetzt auch einen neuen Bund durch ſeinen Wallenſtein geſchloſſen hatte. Er fühlte ſich den Menſchen näher gerückt, da er ſie von ſeinem Einfluſſe und Beifall erfüllt ſah.

Am 17. Mai war Wallenſtein's Lager zum erſten Mal in Berlin gegeben worden. Der König und die Königin waren bei der Aufführung nicht zugegen; ſie wollten das Stück bei einem Beſuche in Weimar zuerſt auf der Weimar'ſchen Bühne darſtellen ſehen. Goethe leitete die Proben und traf, wie man ſich denken kann, die ſorgfältigſten Vorbereitungen zu einer würdigen Darſtellung. Der gefeierte Dichter kam in den Tagen der königlichen Gegenwart ſelbſt nach Weimar, Anfangs Juli, und erfreute ſich der wiederholten Anerkennung von einer der gebildetſten und edelſten Frauen des Vaterlandes. Auch in Lauchſtedt wurden bald darauf die Wallenſtein'ſchen Stücke gegeben: die pecuniären Bedingungen, die der Eigenthümer hierbei machte — denn damals war Wallenſtein noch keinem Verleger verkauft — wurden ihm erfüllt. „Dieſe Vortheile,“ verſichert er, „kommen mir bei meiner kleinen Haushaltung ſo erwünſcht, wie der Regen, welcher ſeit vorgeſtern unſer Thal erfreut und erfriſcht hat“. Er ſtattete bald darauf Goethen ſeinen beſten Dank ab für den Geldſtrom, den er in ſeine Beſitzungen geleitet habe. „Der Geiſt des alten Feldherrn führt ſich nun als ein

würdiges Geſpenſt auf: er hilft Schätze heben". Bald nachher brachte ihm ſein dramatiſches Werk auch ein ſchönes Geſchenk von Silberarbeit von Seiten der regierenden Herzogin in's Haus. „Die Poeten", bemerkt er hierbei, „ſollten nur durch Geſchenke belohnt, nicht beſoldet werden; es iſt eine Verwandtſchaft zwiſchen den glücklichen Gedanken und den Gaben des Glücks: beide fallen vom Himmel".

Unterdeſſen rückte das dramatiſche Geſchäft langſam, aber gründlich vorwärts. Um ſich die engliſchen Zuſtände und Geſchichte recht zu veranſchaulichen, wurden vorerſt hiſtoriſche Schriften geleſen. Am vierten Juni ward mit der Ausarbeitung der Maria der Anfang gemacht; am fünf und zwanzigſten Juli war der erſte, am fünf und zwanzigſten Auguſt der zweite Akt vollendet [1]. Er hatte die Zuſammenkunft der Königinnen im dritten Akt gedichtet, als er am dritten September eine Pauſe eintreten ließ, um eine kleine Reiſe zu ſeiner Schwiegermutter nach Rudolſtadt zu machen. Er that es auch, um ſich wieder in eine lyriſche Stimmung zu Gunſten des Almanachs für 1800 zu verſetzen. Mit dem Muſenalmanach machte es ſich der Herausgeber dieſes Jahr bequemer, als ſonſt. Die liebenswürdige Dichterin, Fräulein von Imhof, lieferte ein epiſches Gedicht in ſechs Geſängen, die Schweſtern von Lesbos, welches mit einigen Beiträgen von Matthiſſon, Koſegarten, Gries und Andern, dem Bedürfniß größtentheils genügte. Goethe machte es ſich zum beſondern Geſchäft, jenes zarte Frauenereigniß, deſſen Verfaſſerin ihn früher als ein höchſt ſchönes Kind, jetzt als ein vorzügliches Talent anzog, ſeinen rigoriſtiſchen Kunſtforderungen möglichſt anzunähern. Er ließ ſich die ſorgfältigſte Reviſion und häufige Konferenzen mit der Verfaſſerin nicht verdrießen; und Meyer entwarf Zeichnungen zu dem Gedicht, welche aber der Kupferſtecher in der punktirenden Manier ziemlich mittelmäßig nachbildete. Schiller hatte verſprochen, wenigſtens irgend etwas beizuſteuern, und er glaubte um ſo mehr Wort halten zu müſſen, um es zu verhüten, daß Cotta nicht auch an dem Almanach, wie damals an den Propyläen,

[1] Dieſe Angaben ſind aus Schiller's Tagebuch genommen.

einen Verluſt erlitte. Von den Schweſtern zu Lesbos war eine Wirkung in's Große nicht zu erwarten. Er kam auf den Gedanken einer neuen Art Xenien für Freunde und würdige Zeitgenoſſen. Der Wechſel des Jahrhunderts ſchien ihm keine unſchickliche Veranlaſſung zu ſein, allen denen, mit denen man gewandelt und ſich gefördert habe und auch allen perſönlich Unbekannten, deren Einfluß man auf eine nützliche Art empfunden, ein Denkmal zu ſetzen. „Freilich," fügt er bei, „vestigia terrent. Das Tadeln iſt immer ein dankbarerer Stoff, als das Loben, das wiedergefundene Paradies iſt nicht ſo gut gerathen, als das verlorne, und Dante's Himmel iſt auch langweiliger als ſeine Hölle. Außerdem iſt der Termin gar zu kurz für einen ſo lobenswerthen Vorſatz." Endlich kehrte er zu dem lang gehegten Plan des Liedes von der Glocke zurück.

Bekanntlich wurde dieſes Meiſterwerk, deſſen Inhalt und Kunſtwerth oben entwickelt wurden, in Weimar ſpäter theatraliſch dargeſtellt, und Goethe knüpfte an daſſelbe in ſeinem Epilog die tief empfundenen Töne ſeiner großen, erhabenen Trauer um den frühgeſchiedenen Freund. „Schiller's Glocke," erzählt er, „mit allem Apparat des Gießens und der fertigen Darſtellung, die wir als Didascalia ſchon längſt verſucht hatten, ward 1806 gegeben, und ſo, daß die ſämmtliche Schauſpielergeſellſchaft mitwirkte, indem der eigentliche dramatiſche Kunſt- und Handwerkstheil dem Meiſter und den Geſellen anheim fiel, das übrige Lyriſche aber an die männlichen und weiblichen Glieder, von den älteſten bis zu den jüngſten, vertheilt und jedem charakteriſtiſch zugeeignet ward. Hierdurch ließ ſich dem Meiſter und ſeinen Geſellen, herandringenden Neugierigen und Theilnehmenden eine Art von Individualität verleihen. Auch der mechaniſche Theil des Stücks that eine gute Wirkung. Die ernſte Werkſtatt, der glühende Ofen, die Rinne, worin der feurige Bach herabrollt, das Verſchwinden deſſelben in die Form, das Aufdecken von dieſer, das Hervorziehen der Glocke, welche ſogleich mit Kränzen, die durch alle Hände laufen, geſchmückt erſcheint, das alles zuſammen gibt dem Auge eine angenehme Unterhaltung." — Zehn Jahre nach des Dichters Tod ward ſein Andenken zugleich mit dem

Gedächtniß Iffland's, deſſen Geburtstag nicht weit von dem Todestag Schiller's fällt, dadurch dramatiſch erneut und gefeiert, daß zuerſt die beiden letzten Akte von Iffland's Hageſtolzen und ein ſich anſchließendes, den Verfaſſer verherrlichendes Nachſpiel dargeſtellt, dann aber Schiller's Lied von der Glocke nach der genannten Einrichtung vorgeführt wurde. Hierauf trat eine Muſe unter der hochſchwebenden Glocke hervor, und ſprach Goethe's Epilog [1]. Indem wir den Leſer wegen des Nähern dieſer Feier des Todten auf Goethe [2] ſelbſt verweiſen, kehren wir zu dem Lebenden zurück.

Der Muſenalmanach für 1800 war der letzte, welchen Schiller herausgab, und nur in Betracht des Liedes von der Glocke (dem Schiller noch die Erwartung und den Spruch des Confucius vom Raume beifügte) kann man ſagen, daß dieſer Almanach kein ſo dünnes Ende nahm, als die Horen. Von Goethe enthält er gar nichts. Wir können aber dem ungünſtigen Urtheil, welches Goethe bei Eckermann über die Herausgabe der Horen und der Muſenalmanache fällt, er und Schiller hätten an dieſen periodiſchen Schriften nur ihre Zeit verſchwendet, ſie hätten ſich dabei von der Welt mißbrauchen laſſen und das Unternehmen ſei für ſie ſelbſt ganz ohne Folge geweſen — wir können dieſem Urtheil unmöglich beitreten. Wenn Goethe an einer andern Stelle deſſelben Buches mit Zufriedenheit davon ſpricht, wie ſie ſich zur Thätigkeit gehetzt und getrieben hätten — welcher äußere Anlaß war denn vorhanden zu dieſem fördernden Hetzen und Treiben, als eben dieſe Zeitſchriften? Gewiß ſind ſie die Nöthigung geweſen zu manchem trefflichen Aufſatze, zu manchem unſterblichen Gedichte, wodurch die Welt ſo viel gewann, als die Verfaſſer ſelbſt. Richtiger ſpricht Goethe hierüber an einem andern Orte [3]: „Hätte es nicht an Manuſkript zu den Horen und Muſenalmanachen gefehlt, ich hätte die Unterhaltungen der Ausgewanderten nicht geſchrieben, den Cellini nicht überſetzt, ich hätte die ſämmtlichen Balladen und Lieder, wie ſie

[1] Goethe's Werke in Duodez, Theil 13, S. 169.

[2] Ebendaſelbſt, Theil 45, S. 77.

[3] In einem Briefe an Chriſtian Fr. Schultz. S. Rheiniſches Muſeum für Philologie, Jahrgang 4, Heft 3.

die Muſenalmanache geben, nicht verfaßt, die Elegien wären, wenigſtens damals, nicht gedruckt worden, die Xenien hätten nicht geſummt und im Allgemeinen, wie im Beſondern wäre gar manches anders geblieben.“ Was hier Goethe von ſich ſagt, gilt in viel höherm Grade von Schiller, welchem ſeine beſten äſthetiſchen Aufſätze und ſchönſten kleineren Gedichte von dieſen Zeitſchriften abgezwungen wurden. Außerdem waren die Horen und Almanache unſtreitig das äußere Band zwiſchen Schiller und Goethe, nicht nur die Einleitung ihrer Bekanntſchaft, ſondern auch der Grund und Boden, auf welchem ſie ihre Freundſchaft unterhielten. Daß aber dem jüngern, ſtets raſtlos fortſchreitenden Manne der größere Gewinn zufiel, kann nicht in Abrede geſtellt werden.

Am dreizehnten September kehrte Schiller wieder von Rudolſtadt nach einem Aufenthalt von acht Tagen nach Jena zurück, und nachdem die Familie am fünften September vom Gartenhaus wieder in die Stadt gezogen war, ward unſerm Freunde am eilften Oktober, Nachts um halb eilf Uhr, ſein drittes Kind geboren. Die Schwiegermutter (ſie ward allgemein chere mère genannt) ſtellte alsbald ſich ein, und die kleine Karoline Henriette Louiſe ward am fünfzehnten Oktober Vormittags getauft. Pathen waren die chere mère, die von Gleichen'ſchen Ehegatten und Goethe. Die Wöchnerin befand ſich in der erſten Zeit nach Umſtänden wohl; Goethe ſchickte der „liebwerthen Frau“ mit ſeinem ſchönſten Glückwunſch ein Glas Eau de Cologne zur Erquickung. Mit der Kleinen hatte es auch einen guten Fortgang, und ſie verſprach eine fromme, ruhige Bürgerin des Hauſes zu werden. Aber die Wöchnerin verſchlimmerte ſich, ihre Zufälle gingen in ein förmliches Nervenfieber über, ſie phantaſirte, der Schlaf verließ ſie. Am dreiundzwanzigſten Oktober ſchrieb Schiller in ſein Tagebuch: „An dieſem Tage iſt Lolo ſehr krank geworden.“ Er ſchwebte in großer Beſorgniß, denn das Schlimmſte konnte eintreten, obgleich der treffliche Arzt Starke noch Troſt einſprach. Ihre Phantaſien gingen ihm durch's Herz und unterhielten eine ewige Unruhe. Die Kranke wollte niemand um ſich leiden, als ihn und ihre Mutter, welche durch ihren ruhigen und beſonnenen Beiſtand in dieſen leidensvollen Tagen

dem Gatten eine große Stütze war. Auch die Freundin Griesbach war mit ihrer Hülfe nahe. Schiller's Geſundheit jedoch hielt ſich, obgleich der Bekümmerte abwechſelnd ſechs Nächte ganz durchwachte. Das Fieber legte ſich nach dem ein und zwanzigſten Tag, aber die Beſinnung ſtellte ſich noch nicht ein; es zeigte ſich eine große Schwäche des Kopfes und oft völlige Geiſtesverwirrung. Kalte Umſchläge wurden um den Kopf gelegt, ſo daß die Kranke doch wieder auf Augenblicke die Ihrigen erkannte. Dieſer Zuſtand erhielt ſich geraume Zeit. Der Schlaf ſtellte ſich nachher wieder ein, aber die Frau ſprach mehrere Tage lang keine Sylbe, ſchien ihren Mann und ihre Mutter kaum zu erkennen, und nahm beinahe nichts zu ſich. Eine hartnäckige Stumpfheit, Gleichgültigkeit und Abweſenheit des Geiſtes war es, was Schillern am meiſten ängſtigte. Als er endlich wegen ihres Lebens nicht mehr in Sorgen zu ſein brauchte, als die Beſinnung allmählig wiederkehrte, ging er mit ſeiner Schwiegermutter einen halben Tag nach Weimar; der immerwährende quälende Anblick und die Nachtwachen hatten den beſorgten Gatten niedergedrückt, er bedurfte einer Veränderung und Erholung. Die Kranke wurde in dieſer Zeit der zuverläſſigen Pflege der Frau Griesbach überlaſſen. Seinen älteſten Sohn Karl nahm er mit, und ließ ihn bei Goethe zurück. Dieſer kam nachher ſelbſt nach Jena, um durch ſeine Gegenwart des Freundes Gedanken abzuleiten und aufzurichten. Erſt am ein und zwanzigſten November konnte Schiller in ſein Notizenbuch ſchreiben: „An dieſem Tag iſt Lolo um vieles beſſer geweſen und hat einen Brief geſchrieben.“ Beinahe ſechs Wochen dauerte es, bis ſie wieder zur Geneſung aus der ſchmerzvollen und beängſtigenden Krankheit zurückkehrte.

In dieſer Zeit war an geiſtige Beſchäftigung nicht zu denken, und Schiller hatte früher im ahnenden Vorgefühl geſagt, er müſſe jetzt noch in ruhigen Tagen ſein Drama möglichſt fördern, denn er wiſſe nicht, was ihm das häusliche Evenement Störendes bringen könne; doch fand er in den erſten Tagen nach der Niederkunft ſeiner Frau einige Mußeſtunden, um eine kleinere Arbeit auszuführen. Der Herzog von Weimar, deſſen Gewogenheit und Theilnahme er ſich

fortwährend zu erfreuen hatte, wünſchte den Plan zu ſeiner Maltheſer=Tragödie zu ſehen. Wir wiſſen, wodurch Schiller auf die Idee zu dieſem Schauſpiel geführt wurde, und was ihn bewog, daſſelbe einſtweilen zurückzulegen [1]. Denn aufgegeben hatte er dieſen Plan keineswegs. Seine Maltheſer beſchäftigten ihn häufig, wenn er von ſeinen poetiſchen Arbeiten ausruhte.

Um doch etwas zu thun, arbeitete Schiller jetzt das Schema dieſer Tragödie für ſeinen huldvollen Herzog in's Reine. „Es wird mit dieſem Stoff recht gut gehen," urtheilte er [2], „das punctum saliens iſt gefunden, das Ganze ordnet ſich gut zu einer einfachen, großen und rührenden Handlung. An dem Stoff wird es nicht liegen, wenn keine gute Tragödie, und ſo wie Sie wünſchen, daraus wird." Schiller's Leben war zu kurz für alle ſeine Plane — nur der Entwurf findet ſich in der Sammlung ſeiner Werke; ſeine Willensmeinung hat er teſtamentariſch hinterlaſſen.

Es iſt ſehr zu bedauern, daß dieſer Plan nicht ausgeführt worden iſt. So viel man aus der Idee urtheilen kann, würde uns Schiller eine Aeſchyleiſche Tragödie geliefert haben, welche an Erhabenheit beinahe alle ſeine andern Tragödien übertroffen hätte. Die Scenen, in denen ſich der Großmeiſter und St. Prieſt dem Tode weihen und auch die übrigen Ordensglieder mit ihrem Heldenſinn erfüllen, St. Prieſt's Leichnam auf die Bühne gebracht wird und der Vater die hohe Beſtimmung ſeines verklärten Sohnes preiſ't — enthalten den erhabenſten Heroismus, und mußten zur Darſtellung deſſen drängen, wodurch der Menſch jedem Geſchick überlegen iſt. Das Schickſal wird hier, beſſer als durch Redensarten, durch die furchtbare Türkenmacht im Hintergrund repräſentirt, welche die Inſel umgürtet hat und die kleine Schaar der Ritter zu erdrücken droht, und die um ſo ſchrecklicher erſcheint, da wir ſie nicht unmittelbar vor uns ſpielen ſehen, ſondern von ihren Verwüſtungen nur aus dem Munde derer hören, welchen dieſe ebenfalls bevorſtehen. Das Grandioſe der Beſtürmung des

[1] Siehe Band 3, S. 280, 282 und 284 f.
[2] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 198.

Forts St. Elmo, welche eigentlich der Stoff der Tragödie iſt, wird durch die Befürchtungen und Entſchlüſſe der nicht unmittelbar theilnehmenden Ritter geſteigert. Es iſt eine doppelte Handlung, eine auf und eine zweite hinter der Scene, die mit einander in Wechſelwirkung ſtehen. Dabei iſt der Plan ganz einfach und natürlich, wodurch ſich der Entwurf dieſes Stücks zu ſeinem Vortheil von der Braut von Meſſina unterſcheidet, deren Kompoſition an ſehr ſchwachen Fäden hängt. Dem Chore iſt in den Malthesern eine freiere, ſelbſtſtändigere Stellung angewieſen, als in dieſem Schauſpiel: er vertritt den reinen, guten Geiſt des Ordens. Kurz, in dem Schema liegen nur Keime des Gedeihlichen. Durch einen hocherhabenen Charakter würde ſich dieſes Drama ausgezeichnet haben.

Gegen Ende Novembers 1799 genas Schiller's Gattin von ihrer ſchweren Krankheit, und ſchon am dritten December deſſelben Jahres hielt die Schiller'ſche Familie ihren Ueberzug von Jena nach Weimar.

Mit dem Gedanken, Jena gegen Weimar zu vertauſchen, hatte ſich unſer Freund ſeit Jahren getragen. Schon im Herbſt 1795 ſpricht Humboldt in einem Briefe an ihn davon, daß der Aufenthalt in einer größern Stadt ihm mehr Stoff von außen zuführen, und ihm eine frohere, mannigfaltigere Exiſtenz gewähren würde, denn er lebe doch meiſtentheils in einer wahren Einſamkeit. Humboldt räth ihm daher, ſeinen früher einmal lebhaft ergriffenen Plan wieder hervorzuſuchen — nämlich nach Weimar zu ziehen. Bis dahin ging noch manches Jahr hin. Es wurde ihm 1798 die Würde eines Profeſſors ordinarius durch ſeinen Herzog zu Theil, von welcher er nur wünſchte, daß ſie ihn möchte wärmer halten; denn etwas Reelles war nicht damit verknüpft. Daß er aber jetzt einen Schwager und eine Schwägerin in Weimar hatte, war ein neuer Reiz, der beſonders für ſeine Frau ſehr anlockend ſein mußte. Goethe rieth ihm, er ſolle ſich nach einem Quartier für den Winter in Weimar umſehen; wenn ihm auch das Schauſpiel nichts gewähre, ſo ſei es doch immer ein großer Genuß, alle acht Tage eine artige Oper zu hören; übrigens werde es ihm bei dem bekannten Weimar'ſchen Iſolationsſyſtem an der Einſamkeit zu Hauſe nicht fehlen, und

es würde auch von Vortheil für ihn ſein, die äußern Einwirkungen nicht ganz auszuſchließen. Aber ein ſolches Winterquartier ſtand, weil die Wohnungen überhaupt ſehr ſelten und theuer waren, doppelt ſchwer zu miethen. Als Wallenſtein vollendet war, erwachte die alte Idee mit neuer Stärke, und ſelbſt der allgemeine Beifall ſchwellte und erweiterte ſeine Wünſche. Gerade im Sommer 1799 war Goethe durch Geſchäfte und Störungen gehindert, daß er eine lange Zeit gar nicht nach Jena kommen konnte, und es wandelte den einſamen Dichter oft eine große Sehnſucht nach Gedankentauſch mit einem gleichgeſtimmten Geiſte an. „Es wird meiner Exiſtenz einen ganz andern Schwung geben, wenn wir wieder zuſammen ſind,“ ſchreibt er; „denn Sie wiſſen mich immer nach außen zu treiben; wenn ich allein bin, verſinke ich in mich ſelbſt.“ Was ſollte er auch noch in Jena weilen, wo ihn kein Geſchäft band, wo man mit den Philoſophen ſelbſt nur Karten ſpielen konnte?

Bei der Ausarbeitung ſeiner Maria Stuart fühlte er das Bedürfniß theatraliſcher Anſchauungen beſonders lebhaft. „Ich werde mich ſchlechterdings entſchließen müſſen, die Wintermonate in Weimar zuzubringen. Die ökonomiſchen Mittel zur Realiſirung dieſer Sache ſollen mich zunächſt beſchäftigen.“ Goethe verſprach, das Seinige dazu beizutragen, um dieſes löbliche Vorhaben zu erleichtern. Die größten Schwierigkeiten machte die Wohnung. Auf einen Vorſchlag Goethe's, daß er ſelbſt, von ſeiner Familie getrennt, in einem Quartier im herzoglichen Schloß wohnen möchte, wollte er nicht eingehen. Er werde es immer vorziehen, antwortete er, wenn es ſich machen laſſe, mit ſeiner Familie zuſammen zu wohnen. Es traf ſich endlich, daß er das Logis miethen konnte, in welchem bisher ſeine alte Freundin, Frau von Kalb, gewohnt hatte. Er zahlte jährlich hundertzweiundzwanzig Thaler; denn daran war nicht zu denken, die Wohnung nur für den Winter zu miethen. Der Kontrakt mußte ſogar auf mehrere Jahre geſchloſſen werden.

„Sobald Sie wegen Ihres Quartiers einig ſind,“ ſchrieb Goethe, „wollen wir für Holz ſorgen, ein Artikel, an den

man in Zeiten denken muß.“ Es war Schillern ſchon vor fünf Jahren eine Zulage verſprochen worden, und ſein Herzog war ihm immer huldreich geweſen; Schiller wandte ſich jetzt an ihn in einem noch erhaltenen Brief[1]. Das einfache, wahrhaftige Schreiben drückt ganz den ehrenfeſten Character eines Biedermannes aus, der ſich ſeinem gütigen Fürſten mit vollem Vertrauen nahen darf. Wie hätte ſein rechter Sinn auch die rechte Sprache verfehlen können? Schiller's Bitte war übrigens auch dadurch motivirt, daß der Herzog ihm in dem verfloſſenen Frühjahr den Wunſch zu erkennen gegeben hatte, daß er öfters nach Weimar kommen und länger da bleiben möchte; auch hoffte er durch ſeine Gegenwart dem Theater Nutzen verſchaffen zu können, wozu er ſich gegen Goethe von ganzem Herzen erbot. Dieſem war, nach ſeinem eigenen Geſtändniſſe, das Kunſtſtück nie gelungen, mit ſeinem Anordnen und Befehlen ein äſthetiſches Anregen und Beleben zu verbinden[2]. „Der Herzog beſtimmte ihm,“ erzählt Goethe bei Eckermann, „damals einen Gehalt von jährlich tauſend Thalern, und erbot ſich, ihm das Doppelte zu geben, im Fall er durch Krankheit verhindert ſein ſollte, zu arbeiten. Schiller lehnte dieſes letzte Anerbieten ab und machte nie davon Gebrauch. Ich habe das Talent, ſagte er, und muß mir ſelber helfen können. Nun aber bei ſeiner vergrößerten Familie in den letzten Jahren, mußte er der Exiſtenz wegen jährlich zwei Stücke ſchreiben, und um dieſes zu vollbringen, trieb er ſich, auch an ſolchen Tagen und Wochen zu arbeiten, in denen er nicht wohl war; ſein Talent ſollte ihm zu jeder Stunde gehorchen und zu Gebote ſtehen“[3].

Sind auch dieſe Angaben nicht ganz richtig, ſo war doch jedenfalls für das Holz in ſeinem Quartier vorerſt geſorgt, und er konnte ſeine Ueberſiedelung bewerkſtelligen. Auch für ſeine eben geneſene Gattin war es ein dringendes Bedürfniß, den ſchmerzlichen Erinnerungen ihrer Krankheit zu entfliehen, um in der neuen Umgebung die gewohnte Heiterkeit wieder

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 178 f.
[2] Ebendaſelbſt Theil 3, S. 355.
[3] Eckermann's Geſpräche mit Goethe, Theil 1, S. 308.

zu gewinnen. Was Schiller ſelbſt erwartete, darüber drückt er ſich gegen Goethe ſo aus: „Zwar verberge ich mir nicht, daß ſich von dem Einfluß der dortigen Societät eben nicht viel Erſprießliches erwarten läßt, aber der Umgang mit Ihnen, einige Berührungen mit Meyern, das Theater und eine gewiſſe Lebenswirklichkeit, welche die übrige Menſchenmenge mir vor Augen bringen muß, werden gut auf mich und auf meine Beſchäftigung wirken.“

Wir beſchließen unſern Bericht über die kleinen Lebensverhältniſſe des großen Dichters nicht, ohne zwei Briefe an ſeine Mutter aus dieſer Zeit mitgetheilt zu haben [1]. Bei den vielfältigen Arbeiten und Beſtrebungen und der großen Maſſe von Werken dieſer Jahre iſt es beſonders erfreuend und rührend, bei Schillern in dem Kreiſe ſeiner Liebe zu weilen. Der erſte Brief iſt geſchrieben, als er die Nachricht vom Tode ſeines Vater erhalten hatte, ſchon im September 1796 [2]; aus dem zweiten ſehen wir, daß ihm bei ſeinem Weggehen von Jena nicht tauſend, ſondern — vierhundert Thaler jährlichen Gehalts zugeſichert waren.

Ohne Datum.

Liebſte Mutter!

„Herzlich betrübt ergreife ich die Feder, mit Ihnen und den lieben Schweſtern den ſchweren Verluſt zu beweinen, den wir zuſammen erlitten haben. Zwar gehofft habe ich ſchon eine Zeitlang nichts mehr; aber wenn das Unvermeidliche eingetreten iſt, ſo iſt es immer ein erſchütternder Schlag. Daran zu denken, daß etwas, das uns ſo theuer war, und woran wir mit den Empfindungen der frühen Kindheit gehangen und auch im ſpätern Alter mit Liebe geheftet waren, daß ſo etwas aus der Welt iſt, daß wir mit allem unſerm Beſtreben es nicht mehr zurückbringen können, daran zu denken iſt immer etwas Schreckliches. Und wenn man erſt, wie Sie, theuerſte, liebſte Mutter, Freude und Schmerz mit dem

[1] Siehe die bei Schweizerbart in Stuttgart 1839 erſchienenen Nachträge zu Schiller's Werken, Band 2, S. 469 ff.

[2] Siehe Theil 3, S. 168 f.

verlorenen Freund und Gatten ſo lange, ſo viele Jahre getheilt hat, ſo iſt die Trennung um ſo ſchmerzlicher. Auch wenn ich nicht einmal daran denke, was der gute verewigte Vater mir und uns allen geweſen iſt, ſo kann ich mir nicht ohne wehmüthige Rührung den Beſchluß eines ſo bedeutenden und thatenvollen Lebens denken, das ihm Gott ſo lange und mit ſolcher Geſundheit friſtete, und das er ſo redlich und ehrenvoll verwaltete. Ja wahrlich, es iſt nichts Geringes, auf einem ſo langen und mühevollen Laufe ſo treu auszuhalten, und ſo wie er noch im dreiundſiebenzigſten Jahre mit einem ſo kindlichen, reinen Sinn von der Welt zu ſcheiden. Möchte ich, wenn es mich gleich alle ſeine Schmerzen koſtete, ſo unſchuldig von meinem Leben ſcheiden, als Er von dem ſeinigen! Das Leben iſt eine ſo ſchwere Prüfung, und die Vortheile, die mir die Vorſehung in mancher Vergleichung mit ihm vergönnt haben mag, ſind mit ſo vielen Gefahren für das Herz und für den wahren Frieden verknüpft. Ich will Sie und die lieben Schweſtern nicht tröſten, Ihr fühlt alle mit mir, wie viel wir verloren haben, aber Ihr fühlt auch, daß der Tod allein dieſes lange Leiden endigen konnte. Unſerm theuren Vater iſt wohl, und wir alle müſſen und werden ihm folgen. Nie wird ſein Bild aus unſerem Herzen erlöſchen, und der Schmerz um ihn ſoll uns nur noch enger unter einander vereinigen."

„Vor fünf und ſechs Jahren hat es nicht geſchienen, daß Ihr, meine Lieben, nach einem ſolchen Verluſte noch einen Freund an einem Bruder finden, daß ich den lieben Vater überleben würde. Gott hat es anders gefügt, und er gönnt mir noch die Freude, Euch etwas ſein zu können. Wie bereit ich dazu bin, darf ich Euch wohl nicht mehr verſichern. Wir kennen einander alle auf dieſem Punkt und ſind des lieben Vaters nicht unwürdige Kinder."

„Sie, theure Mutter, müſſen ſich Ihr Schickſal jetzt ganz ſelbſt wählen, und in Ihrer Wahl ſoll keine Sorge Sie leiten. Fragen Sie ſich ſelbſt, wo Sie am Liebſten leben, hier bei mir, oder bei Chriſtophinen [1], oder im Vaterland mit der

[1] Frau Hofräthin Reinwald in Meiningen.

Louiſe [1]. Wohin Ihre Wahl fällt, da wollen wir Mittel dazu ſchaffen. Vor der Hand müſſen Sie ja doch, der Umſtände wegen, im Vaterlande leben, und da läßt ſich unterdeſſen alles arrangiren."

„In Leonberg, glaube ich, würden Sie die Wintermonate noch am leichteſten zubringen, und mit dem Frühjahr kämen Sie mit der Louiſe nach Meiningen, wo ich aber ausdrücklich rathen würde, eine eigene Wirthſchaft zu treiben. Doch davon das nächſte Mal mehr. Ich würde darauf beſtehen, daß Sie hieher zu mir zögen, wenn ich nicht fürchtete, daß es Ihnen bei mir viel zu fremd und zu unruhig ſein würde. Sind Sie aber nur erſt in Meiningen, ſo wollen wir Mittel genug finden, uns zu ſehen und Ihnen die lieben Enkel zu bringen."

„An Reinwald habe ich wieder geſchrieben und ihm vorgeſtellt, daß Chriſtophine ſich jetzt nicht ſogleich auf den Rückweg machen kann. Ohnehin kann ja jetzt noch Niemand durch jene Gegend reiſen. Iſt alles Unangenehme der Geſchäfte vorbei und ſind Sie, liebſte Mutter, etwas beruhigt, ſo kann ſie dem Wunſche ihres Mannes nachgeben."

„Ein großer Troſt wäre mir's, Sie, liebſte Mutter, wenigſtens in den erſten drei, vier Wochen nach der Trennung von Chriſtophinen bei Bekannten zu wiſſen, weil die Geſellſchaft unſerer Louiſe Sie doch immer an die vorigen Zeiten zu ſehr erinnern wird."

„Sollte aber keine Penſion von dem Herzog gegeben werden und der Verkauf der Sachen Sie nicht zu lange aufhalten, ſo könnten Sie vielleicht mit den Schweſtern gleich nach Meiningen reiſen, und würden ſich dort in der neuen Welt um ſo eher beruhigen."

„Alles, was Sie zu einem gemächlichen Leben brauchen, muß Ihnen werden, beſte Mutter, und es iſt nun hinfort meine Sache, daß keine Sorge Sie mehr drückt. Nach ſo viel ſchwerem Leiden muß der Abend Ihres Lebens heiter oder doch ruhig ſein, und ich hoffe, Sie ſollen im Schooße Ihrer Kinder und Enkel noch manchen frohen Tag genießen."

[1] Später an Franckh verheirathet, der zuerſt Pfarrer in Kleverſulzbach, dann in Möckmühl war; vergl. Theil 1, S. 5.

„Alles, was unſer theurer Vater an Briefſchaften und Manuſcripten hinterlaſſen, kann mir durch Chriſtophinen mitgebracht werden. Ich will ſuchen, ſeinen letzten Wunſch zu erfüllen, der auch für Sie, liebſte Mutter, Nutzen bringen ſoll.“

„Herzlich umarmen wir Sie und die lieben Schweſtern. Meine Lotte würde ſelbſt geſchrieben haben; aber wir haben heute das Haus voll Gäſte und in dieſer Zerſtreuung war's unmöglich. Sie hat mit mir den verewigten Vater, den ſie immer recht herzlich geliebt, beweint, und ihr tiefer Antheil an dieſem Verluſt hat ſie mir noch lieber und theurer gemacht. Auch meine Schwiegermutter und Wolzogens, die gerade hier ſind, ſind ſehr davon gerührt worden und laſſen tauſendmal grüßen. Ihr ewig dankbarer Sohn

F. Sch.“

„Meiner guten Louiſe wünſche ich zu ihren guten Ausſichten und dem braven jungen Mann Glück, der ihr ſeine Hand anbietet und durch ſein edles Betragen an dem Krankenlager unſeres Vaters ſeine rechtſchaffene Geſinnung an den Tag gelegt hat. Vielmals ſoll ſie mich ihm, als meinem künftigen Schwager, empfehlen, und ihn im voraus meiner Freundſchaft und herzlichen Ergebenheit verſichern.“

Jena, den 8. Oktober 99.

„Mit großer Freude, liebſte Mutter, haben wir die guten Ausſichten, die ſich unſerer lieben Louiſe endlich geöffnet haben, vernommen, und wünſchen ihr herzlich dazu Glück. Da ſie Gelegenheit gehabt hat, den Mann, mit dem ſie ſich entſchließt, ihr Leben künftig zuzubringen, genau kennen zu lernen, ſo wird ſie in dieſen Stand keine anderen Erwartungen mitbringen, als die auch erfüllt werden können; ſie wird ſich in ſeine Gemüthsart zu ſchicken und alles, was an dieſem Stand anhängig iſt, zu ertragen wiſſen. Ein eigener Heerd und die hausfräuliche Würde werden ihr viel Freude machen, wie ich nicht zweifle, und auch das wird ihr kein geringes Vergnügen ſein, daß ſie ihre gute liebe Mutter im eigenen wohlbeſtellten Hauſe bewirthen und pflegen kann.“

„Ihnen, liebſte Mutter, muß es zu großem Troſt gereichen, alle Ihre Kinder jetzt verſorgt zu ſehen und in einem

jungen Geſchlecht wieder aufzuleben. Meine zwei Kleinen ſind Gottlob bisher immer geſund geblieben, und dem neuen Ankömmling, der nicht über drei Wochen mehr ausbleiben kann, ſehen wir mit froher Hoffnung entgegen. Wir haben eine gute Amme ausfindig gemacht; ohne eine ſolche hätten wir das Kind nicht mehr aufzuziehen gewagt, denn der kleine Ernſt hat zwei ganze Jahre gebraucht, um ſich von ſeiner Schwächlichkeit zu erholen, und hat uns mehrmal durch gefährliche Zufälle in Schrecken geſetzt."

„Wir werden nach überſtandenen Wochen meiner Frau nach Weimar ziehen und den Winter dort zubringen. Ich habe Geſchäfte dort, und der Herzog will mich dort haben; er hat mir deßwegen auf eine ſehr ſchmeichelhafte Weiſe meine Beſoldung verdoppelt, ſo daß ich jetzt vierhundert Thaler von ihm habe, jährlichen Gehalt. Es iſt freilich noch ein kleiner Theil deſſen, was unſere Wirthſchaft jährlich braucht; indeſſen iſt es doch eine große Erleichterung, und das Uebrige kann ich durch meinen Fleiß, der mir wohl bezahlt wird, recht gut verdienen. Wir ſtehen uns jetzt doch, mit dem, was uns meine Schwiegermutter jährlich gibt, auf etwas über tauſend Gulden Reichsgeld; dies nehme ich ein, ohne etwas dafür zu thun, und tauſend vierhundert Gulden, die ich noch außerdem brauche, habe ich noch alle Jahre durch meine Bücher verdient. Weil das Holz in Weimar theurer iſt als hier, ſo ſind mir noch vier Meß Holz für dieſen Winter unentgeldlich angewieſen worden, und ich habe noch allerlei kleine Vortheile zu hoffen, denn ich ſtehe ſehr gut beim Herzog und der Herzogin."

„Das Präſent in Silber [1], von dem ich dieſen Sommer ſchrieb, iſt auch angekommen und ſehr prächtig. Es wird auf fünfundzwanzig Louisd'ors geſchätzt. Weil wir künftig nur den Sommer in Jena zubringen und im Garten wohnen, ſo habe ich nun kein Quartier mehr in der Stadt und dafür eines in Weimar, welches ſehr geräumig und hübſch iſt. Binnen einem Jahr hoffe ich mich doppelt meublirt zu haben, daß ich des Herumziehens mit meinen Sachen nicht bedarf."

[1] Siehe Theil 4, S. 118.

„Lottchen und Karl grüßen Sie herzlich, liebſte Mutter. Ich hoffe im nächſten Brief das Nähere zu erfahren, wann Louiſe Hochzeit macht. Tauſendmal umarme ich Sie, ewig mit der herzlichſten Liebe Ihr dankbarer Sohn

Schiller.“

„Herr Profeſſor Abel ſchrieb mir kürzlich und erzählte mir, daß er Sie in Leonberg geſprochen. Grüßen Sie ihn aufs beſte von mir.“

Viertes Kapitel.

Ueberſicht der Kunſtanſichten Schiller's, welche in ſeinem Briefwechſel mit Goethe enthalten ſind.

Die Korreſpondenz zwiſchen Schiller und Goethe wird, ſeit die Freunde in Einem Orte wohnten, ſeltener und verliert merklich an Intereſſe und Gehalt. Sie verſparten ſich wichtige Gegenſtände für das Geſpräch auf; denn ſie waren nur noch ſelten und auf kurze Zeit von einander getrennt. Hier möchte daher der Ort ſein, Schiller's Kunſtanſichten und kritiſche Urtheile aus dieſem Briefwechſel, an welchen die vier erſten Bände ſo reich ſind, überſichtlich zuſammenzureihen.

Dieſe Darſtellung wird uns den Fortgang der äſthetiſchen Gedankenentwickelung Schiller's bezeichnen, und ſchließt ſich organiſch an die früher ſkizzirten philoſophiſchen Aufſätze an. Ueberſchlagen wir ſeinen theoretiſchen Geiſtesgang im Großen, ſo ſehen wir, wie er von der Spekulation über das Erhabene und Schöne ausging, dann deſſen Werth für das wirkliche Menſchenleben nachwies, hierauf die möglichen Dichtungsweiſen unterſuchte, bis er zuletzt mit beiläufigen, aus der Praxis geſchöpften Anſichten und mit Urtheilen über beſtimmte, ihn intereſſirende Kunſtwerke endigte. Hier iſt alſo ein gegliedertes Abſteigen vom Allgemeinen zum Beſondern und Einzelnen,

eine ſtufenmäßige Annäherung an das Praktiſche von den höchſten Prinzipien.

Es galt Schillern ſeit ſeiner ernſtlichen Rückkehr zur Poeſie allein um die Darſtellung, und hierauf bezog er nun ſein Denken. Er machte nur noch gelegentliche Streifzüge in das Feld der Metaphyſik. Aber da er die ſittlich äſthetiſche Welt zu einer ziemlichen Vollendung in ſeinem denkenden Bewußtſein ausgebildet hatte, ſo genoß er den Vortheil, ſich alles Vorkommende tiefer, klarer und beſtimmter deuten zu können. Es finden ſich auch überall Bezüge zwiſchen ſeinem Syſtem und dieſen beſondern Anſichten und Urtheilen.

Wie wir ſchon früher bemerkten [1], ſchlug er jetzt den Werth der Spekulation für die poetiſche Ausübung ſehr gering an. Er widerrieth Goethen, wie dieſer bei Eckermann verſichert, das Studium der Kant'ſchen Philoſophie. Kant könne ihm nichts geben; in Goethe's richtiger Intuition liege alles vollſtändig, was die Analyſis nur mühſam ſuche, und er brauche nichts von der Philoſophie zu borgen, ſondern dieſe könne nur von ihm lernen. Er that den Ausſpruch, daß am Ende doch die Hauptſache auf dem Zeugniſſe der Empfindung beruhe, und alſo einer ſubjektiven Sanktion bedürfe, die nur die Beiſtimmung unbefangener Gemüther gewähren könne [2]. Er verlangte zur richtigen Beurtheilung eines Kunſtwerkes außer dem Verſtand auch die Einbildungskraft [3] und „das, was man Gemüth nennt [4]".

Goethe dichtete mehr nach einem gewiſſen Inſtinkt, als nach Begriffen. Auch Schiller ging von einem bewußtloſen Anfang aus, nur verdeutlichte er ſich ſeine Phantaſien und Gefühle und geſtaltete ſie vernunftgemäß idealiſch, ehe er ſie darſtellte. Reflexion und Produktion durchſchlangen ſich. „In Ihnen," ſchreibt er an Goethe [5], „trennen ſich dieſe beiden Geſchäfte und das eben macht, daß beide als Geſchäft ſo rein ausgeführt werden. Sie ſind wirklich, ſo lange Sie

[1] Siehe Theil 3, S. 361.
[2] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 57.
[3] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Humboldt, S. 438 ff.
[4] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 373.
[5] Ebendaſelbſt Theil 4, S. 1 f.

arbeiten, im Dunkeln und das Licht iſt bloß in Ihnen; und wenn Sie anfangen zu reflektiren, ſo tritt das innere Licht von Ihnen heraus und beſtrahlt die Gegenſtände Ihnen und andern. Bei mir vermiſchen ſich beide Wirkungsarten, und nicht ſehr zum Vortheil der Sache". An einer andern Stelle führt er ſeine Meinung weiter aus: „Der Dichter fängt nur mit dem Bewußtloſen an, ja er hat ſich glücklich zu ſchätzen, wenn er durch das klarſte Bewußtſein ſeiner Operationen nur ſo weit kommt, um die erſte dunkle Totalidee ſeines Werkes in der vollendeten Arbeit ungeſchwächt wieder zu finden. Ohne eine ſolche dunkle, aber mächtige Totalidee, die allem Techniſchen vorhergeht, kann kein poetiſches Werk entſtehen, und die Poeſie, däucht mir, beſteht eben darin, jenes Bewußtloſe ausſprechen und mittheilen zu können, d. h. es ins Objekt überzutragen. Der Nichtpoet kann ſo gut, als der Dichter, von einer poetiſchen Idee gerührt ſein, aber er kann ſie in kein Objekt legen, er kann ſie nicht mit einem Anſpruch auf Nothwendigkeit darſtellen. Eben ſo kann der Nichtpoet ſo gut, als der Dichter ein Produkt mit Bewußtſein und mit Nothwendigkeit hervorbringen; aber ein ſolches Werk fängt nicht mit dem Bewußtloſen an und endigt nicht in demſelben. Es bleibt nur ein Werk der Beſonnenheit. Das Bewußtloſe mit dem Beſonnenen macht den poetiſchen Künſtler aus". Wenn Schiller daher dem Schelling die Behauptung nicht zugeben konnte, daß die Kunſt vom Bewußtſein ausgehe, ſo war er mit der entgegengeſetzten Meinung, welche die Schlegel zu Wortführern hatte, noch unzufriedener. Daher, ſchreibt er an Goethe bei Gelegenheit der Ueberſendung eines Journals: „Sie werden erſtaunen, darin zu leſen, daß das wahre Hervorbringen in Künſten ganz bewußtlos ſein ſoll, und daß man es beſonders Ihrem Genius zum großen Vorzug anrechnet, ganz ohne Bewußtſein zu handeln. Sie haben alſo ſehr Unrecht, ſich, wie bisher, raſtlos dahin zu bemühen, mit der größtmöglichen Beſonnenheit zu arbeiten und ſich Ihren Prozeß klar zu machen. Der Naturaliſm iſt das wahre Zeichen der Meiſterſchaft, und ſo hat Sophokles gearbeitet [1].

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 284.

Es iſt aber nicht zu bezweifeln, daß Goethe dieſem bewußtloſen Prozeß mehr einräumte, als Schiller. Goethe ſelbſt ſpricht ſich hierüber beſtimmt genug aus: „Ich glaube, daß alles, was das Genie als Genie thut, unbewußt geſchehe. Der Menſch von Genie kann auch verſtändig handeln, nach gepflogener Ueberlegung, aus Ueberlegung; das geſchieht aber alles nur ſo nebenher. Kein Werk des Genies kann durch Reflexion und ihre nächſten Folgen verbeſſert, von ſeinen Fehlern befreit werden; aber das Genie kann ſich durch Reflexion und That nach und nach dergeſtalt hinaufheben, daß es endlich muſterhafte Werke hervorbringt“[1]. So wenig hält Goethe auf die Theorie, daß er ſagt, es gebe am Ende keinen andern Weg, ſich äſthetiſch auszubilden, als theilnehmende Betrachtung und Uebung[2]. Dann aber war Schiller's Beſonnenheit beim Dichten vorzüglich ein Reflektiren auf ſeinen Gemüthszuſtand und ein Steigern ſeiner Gefühle zu allgemeinen Ideen; Goethe's Beſonnenheit dagegen war nicht auf die eigenen Geiſtesthätigkeiten zurückgebogen, ſondern ging gleichſam in die ruhige und feſte Anſchauung des Gegenſtandes auf. Wenn er reflektirte, ſo geſchah es, wie Schiller oben bemerkt, nicht zur Zeit des Dichtens, und ſeine Reflexionen ſelbſt wurzelten immer in der Anſchauung. Goethe idealiſirte daher nicht den Inhalt ſeiner Dichtungen, ſondern nur deſſen Form; Schiller's verallgemeinernde Reflexion erhob auch den poetiſchen Stoff auf ideellen Boden.

Einer der Hauptpunkte, auf den ſich Schiller's jetzige praktiſche Urtheile bezogen, war die Selbſtſtändigkeit der Poeſie und ſchönen Kunſt überhaupt. Schon früher, namentlich in der Abhandlung über das Pathetiſche[3], hatte er auf das beſtimmteſte die Unabhängigkeit des Poetiſchen vom Moraliſchen nachgewieſen[4]. Aber ſeine Theorie mußte das erſtere vom leztern immer von neuem befreien, weil ſein mächtiges ſittliches Intereſſe ſeine Dichtung immer

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 258.
[2] Ebendaſelbſt, Theil 3, S. 146.
[3] Schiller's Werke in E. B., S. 1168. 2. u. (Oktavausgabe B. 11, S. 505 f.).
[4] Siehe Theil 2, S. 336.

wieder an ſich riß und ſie einem fremden Dienſt unterordnen wollte. Jedes Kunſtwerk ſollte nur ſeiner eigenen Schönheitsregel und keiner andern Forderung unterworfen ſein; aber gerade auf dieſem Wege werde es mittelbar alle übrige Forderungen am beſten befriedigen. Die poetiſche Stimmung ſei ein ſelbſtſtändiges Ganze, in welchem alle Unterſchiede und Mängel verſchwänden, und die Poeſie dürfe es eben ſo wenig auf die Veredlung, wie auf die bloße Erholung abgeſehen haben [1]. Die rein äſthetiſche Wirkung eines Kunſtwerkes gebe ſich durch eine, mit Kraft und Rüſtigkeit verbundene, hohe Gleichmüthigkeit und Freiheit des Geiſtes kund. So lagen ihm das Moraliſche und das Aeſthetiſche in zwei verſchiedenen, wenn auch angrenzenden Gebieten. Er ſagte, daß ſich das Moraliſche nur auf unſern Willen, das Aeſthetiſche auf das Ganze unſerer verſchiedenen Kräfte beziehe [2], und fand auch den Unterſchied beider darin, daß das Aeſthetiſche in einer Mannigfaltigkeit von Exemplaren, das Moraliſche hingegen nur in einem einzigen realiſirt werden könne [3]. Schiller wollte daher nie lehren und beſſern, ſondern bezweckte die allgemeine veredelnde Wirkung auf den geſammten Menſchen, welche er die äſthetiſche Erziehung nannte. Daher tadelt er es an Friedrich Heinrich Jacobi, daß dieſer an Wilhelm Meiſter moraliſche Forderungen anlege; und fügt hinzu: Sobald mir einer merken läßt, daß ihm in poetiſchen Darſtellungen irgend etwas näher anliegt, als die innere Nothwendigkeit und Wahrheit, ſo gebe ich ihn auf [4]. Eben ſo rügt er es an Diderot's äſthetiſchen Ausſprüchen, daß derſelbe noch viel zu ſehr auf fremde und moraliſche Zwecke ſehe, und dieſe nicht genug in dem Zuſtande und Charakter der Perſonen und in der Darſtellung ſelbſt ſuche; immer müſſe ihm das ſchöne Kunſtwerk zu etwas anderm dienen, er ſuche den Effekt der ſchönen Künſte in einem beſtimmten Reſultat für den Verſtand oder für die

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1255. (Oktavausg. Bd. 12, S. 312).

[2] Ebendaſelbſt S. 1211. 1. o. (Oktavausgabe B. 12, S. 108). Ebendaſelbſt S. 1209. Anmerk. (Oktavausg. B. 12, S. 101 f.).

[3] Schiller's und Humboldt's Briefwechſel, S. 414.

[4] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 124

moraliſche Empfindung [1]. Diderot habe bei all ſeinem hohen Genie, tiefen Gefühl und klaren Verſtand doch nicht einſehen können, daß die Kultur durch Kunſt ihren eigenen Gang gehen müſſe, und daß ſie keiner andern ſubordinirt ſein könne, ungeachtet ſie ſich an alle übrige ſo bequem anſchließe [2]. Auch an den Deutſchen hat Schiller dieß zu tadeln. Eine Recenſion, die er über Hermann und Dorothea geleſen, habe es ihm wieder aufs neue beſtätigt, „daß die Deutſchen nur für's Allgemeine, für's Verſtändige und für's Moraliſche, und nicht für das Poetiſche Sinn haben“ [3]. Die wenigſten Menſchen, bemerkt er, können in der Kunſt die nackte Natur ohne Störung genießen [4]. Dieſe Trennung des Aeſthetiſchen vom Moraliſchen war denn auch eine Haupturſache, warum er in ſeine Dichtungen die Vaterlandsliebe nicht als ein förderndes Moment einfließen ließ. Er meinte, die Poeſie ſolle nicht auf den Staatsbürger in dem Menſchen, ſondern auf den Menſchen in dem Staatsbürger zielen; denn ihr Wirkungskreis ſei das Total der menſchlichen Natur und ſie führe kein beſonderes Geſchäft aus, wie z. B. das ſei, Nationalgefühle zu entzünden [5]. Schiller war, wie in ſeiner Hiſtoriographie, ſo auch in ſeiner Dichtkunſt ein Kosmopolit. Doch lag ihm die Rückſicht auf Zeitgenoſſen und Vaterland bei weitem nicht ſo fern, als Goethen. Er rechnet es Hermann und Dorothea als ein Verdienſt an, daß das himmliſche Gemälde den Deutſchen in ſeiner Neigung und ſeinen Bedürfniſſen berühre; und meint, der Dichter müſſe den Forderungen ſeines Zeitalters entgegen kommen, denn es ſei eben ſo unmöglich als undankbar für ihn, wenn er ſeinen vaterländiſchen Boden ganz verlaſſen, und ſich ſeiner Zeit wirklich entgegenſetzen wollte [6].

Wie es ſich Schiller angelegen ſein ließ, die Poeſie von der Gerichtsbarkeit des Moraliſchen und Politiſchen zu

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 185.
[2] Ebendaſelbſt S. 196.
[3] Ebendaſelbſt Theil 4, S. 2.
[4] Ebendaſelbſt Theil 3, S. 270.
[5] Schiller's Werke in E. B., S. 1168. 2. (Oktavausgabe Bd. 11, S. 505).
[6] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 12.

befreien, ſo machte er ihre Rechte auch gegen die bloße Natur geltend. In der Abhandlung über das Erhabene entwickelt er ſeine ganze Anſicht hierüber [1]: Die Kunſt habe alle Vortheile der Natur, ohne ihre Feſſeln mit ihr zu theilen, denn ſie behandle dasjenige als Hauptzweck und als ein eigenes Ganzes, was die Natur — wenn ſie es nicht gar abſichtslos hinwerfe — bei Verfolgung eines ihr näher liegenden Zwecks bloß im Vorbeigehen mitnehme; die Kunſt ſei völlig frei, weil ſie von ihrem Gegenſtande alle Schranken abſondere und laſſe auch das Gemüth des Betrachters frei, weil ſie von der Natur nur den Schein nachahme. So ſei der Menſch hier, wie auch in andern Fällen von der zweiten Hand beſſer bedient, als von der erſten. Daher meinte er auch, man müſſe durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung, namentlich im Drama, der Kunſt Luft und Licht verſchaffen, und er hoffte von der Oper, daß ſich aus ihr, wie aus den Chören des alten Bachusfeſtes das Trauerſpiel in eine edlere Geſtalt loswickeln könnte [2]. Er und Goethe ſprachen viel davon, wie Natur und Kunſt nothwendig auseinandergehalten werden müßten [3]. Goethe hat in ſeiner Kunſtnovelle, „Der Sammler und die Seinigen", beſonders dieſen Punkt klar hervorgehoben, und derſelbe Gegenſtand ſollte in dem Aufſatz über Dilettantismus zur Sprache kommen. Doch nahm er dieſe Entfernung der Kunſt von der Natur auch nicht zu weit an. Der Künſtler, ſagte er [4], müſſe ſich über das Wirkliche erheben, aber doch innerhalb des Sinnlichen ſtehen bleiben, ſonſt werde ſeine Darſtellung phantaſtiſch. Ueberhaupt ſei die Reduction empiriſcher Formen auf äſthetiſche die ſchwierige Operation, auf welche es hierbei ankomme.

Wenn die Freunde auf die nachgewieſene Weiſe die Kunſt ſelbſtſtändig zu machen ſich beſtrebten, ſo unterhielten ſie ſich bisweilen auch über die Wirkung der Poeſie

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1268. 1. (Oktavausg. B. 12, S. 369).
[2] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 396 und 397.
[3] Ebendaſelbſt Theil 5, S. 50.
[4] Ebendaſelbſt Theil 3, S. 2, Band 2. f.

auf den Menſchen. Von einem ſo großartigen Einfluſſe, wie er ſich in den äſthetiſchen Briefen auseinander geſetzt findet, war natürlich nicht mehr die Rede. Wo Goethe mitſprechen ſollte, mußte es ſich um das Nahe, Ausführbare handeln, und wenn man Schiller's Briefe an Goethe mit denen an Humboldt vergleicht, ſo ſieht man es deutlich, daß ſich der Briefwechſel nach ſeinem Korreſpondenten gar vielfach richtete. Man müſſe, ſagte Schiller, es den Leuten, wie ſie einmal ſeien, durch die Poeſie nicht wohl, ſondern recht übel machen; man müſſe ſie inkommodiren, ihnen die Behaglichkeit verderben, ſie in Unruhe und Erſtaunen ſetzen. Dadurch allein lernten ſie an die Exiſtenz einer Poeſie glauben, und bekämen Reſpekt vor dem Poeten. Etwas aber ſei doch in allen Menſchen, was für den Poeten ſpreche, und dieſes unbekannte Etwas müſſe auch der ungläubigſte Realiſt für den Samen des Idealismus erkennen, welcher es allein verhindere, daß das gewöhnliche Leben mit ſeiner gemeinen Empirie nicht alle Empfänglichkeit für das Poetiſche zerſtöre. Hierdurch werde wenigſtens ein Ausgang aus der Empirie geöffnet, obgleich die ſchöne und freie äſthetiſche Stimmung dadurch lange noch nicht gegeben ſei"[1]. Obgleich nun Schiller, beſonders als Dramatiker, immer das Publikum vor Augen hatte, ſo wollte er doch immer nur auf ächt poetiſchem Wege, und niemals durch äußere Mittel, wie ſie auch dem gemeinen Talente und einer bloßen Geſchicklichkeit zu Gebote ſtehen, auf daſſelbe wirken[2]. Aber Goethe bekümmerte ſich eigentlich wenig um die Wirkung ſeiner Poeſien, und dichtete deßwegen nur um ſo ungeſtörter und freier. Er hatte ja, wie er ſagte, einen abſoluten Unglauben an die Menſchen; und meinte einmal, man müßte ein Gedicht machen können, welches alle Welt lobte, und auf das man ſelbſt nicht ſonderlich viel hielte. Daher konnte er denn auch auf das Sentimentale, welches der Freund bisweilen in Anregung brachte, nicht recht eingehn. Dieſer äußerte ſich (im Jahr 1797) dahin, nichts außer dem Poetiſchen reinige

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 210.
[2] Ebendaſelbſt Theil 6, S. 146.

das Gemüth ſo ſehr von dem Leeren und Gemeinen, als die ſentimentale Empfindungsweiſe, welche auch in geringfügige Gegenſtände Reichthum, Tiefe und Ideengehalt dadurch lege, daß ſie dieſelben gleichſam ſymboliſch auffaſſe. Das Sentimentale ſei zwar noch nicht poetiſch, aber doch menſchlich und das Menſchliche ſei immer der Anfang des Poetiſchen, das nur der Gipfel davon ſei [1]. Goethe hatte von dieſer ſentimentalen Stimmung im Leben auch Anwandlungen, aber er trennte ſie ganz und gar von der poetiſchen, und ſagt einmal, er habe ſeit langer Zeit gar keine Spur einer andern, außer der poetiſchen Stimmung in ſeinem Weſen empfunden. Goethe betrachtete alſo die Welt meiſt (und dichtend immer) rein äſthetiſch; Schiller's Gefühl faßte ſie immer mit der intereſſirten Theilnahme des Sittlichen auf, und wickelte von dieſer erſt die poetiſche Stimmung los. Dieſe Sonderung gelang ihm aber ſelbſt dann nicht immer, als er von ſeiner ſentimentalen Behandlung, wie er ſie früher forderte [2], ſo ziemlich abgekommen war. Wenigſtens ſagt er im Jahre 1798: „Die, der naiven entgegengeſetzte ſentimentale Stimmung ſei dem Menſchen nicht natürlich, ſie ſei eine Unart“ [3]. Ich finde nicht, daß er dieſe ſeine Meinung nachher widerrufen hätte.

An ſolche Unterhaltungen über das Sentimentale und Naive knüpften ſich manche geiſtreiche Bemerkungen über das **Moderne und Antike und über die neuere und alte Zeit an.** Immer von neuem kehrte Schiller zu den alten Griechen zurück, deren Geiſt und Eigenthümlichkeit er längſt ſo wahr aufgefaßt hatte. Die Tragiker und beſonders Homer waren fortwährend die nie verſiegende Quelle des Genuſſes, der Stärkung, der Belehrung! „In dieſen Tagen,“ ſchreibt er am 27. April 1798, „leſe ich den Homer mit ganz neuem Vergnügen. Man ſchwimmt ordentlich in einem poetiſchen Meere, aus dieſer Stimmung fällt man auch in keinem einzigen Punkte und alles iſt ideal bei der himmliſchſten Wahrheit;“ und am 19. März 1799 ſchreibt er ſeinem Freund in

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 255 f.
[2] Siehe Theil 3, S. 77.
[3] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 250.

Bezug auf deſſen Achilleis, woran Goethe damals arbeitete: „Wie beneide ich Sie und Ihre jetzige Thätigkeit! Sie ſtehen auf dem reinſten und höchſten poetiſchen Boden, in der ſchönſten Welt beſtimmter Geſtalten, wo alles gemacht iſt und alles wieder zu machen iſt. Sie wohnen gleichſam im Hauſe der Poeſie, wo Sie von Göttern bedient werden. Ich habe in dieſen Tagen wieder den Homer vorgehabt und den Beſuch der Thetis beim Vulkan mit unendlichem Vergnügen geleſen. In der anmuthigen Schilderung eines Hausbeſuches, wie man ihn alle Tage erfahren kann, in der Beſchreibung eines handwerksmäßigen Geſchäfts iſt ein Unendliches in Stoff und Form enthalten und das Naive hat den ganzen Gehalt des Göttlichen." Mit welcher Theilnahme ſtimmte Goethe bei: „Ihr Brief trifft mich wieder bei der Ilias. Das Studium derſelben hat mich immer in dem Kreiſe von Entzückung, Hoffnung, Einſicht und Verzweiflung durchgejagt." Auf die Wolf'ſche Hypotheſe ging Goethe bald ein, bald verwarf er ſie, je nachdem die eine oder die andere Vorſtellungsart ſeinen jedesmaligen Produktionen günſtig war. Es ſchien ihm begreiflich, wie man aus dem ungeheuern Vorrathe der rhapſodiſchen Genieprodukte, die früher exiſtirten, mit ſubordinirtem Talent, ja mit bloßem Verſtand, die beiden Kunſtwerke, die uns noch übrig ſind, habe zuſammenſtellen können [1]. Bald meinte er wieder, man müſſe alle Chorizonten mit dem Fluche des Biſchofs Ernulphus verfluchen, und wie die Franzoſen auf Tod und Leben die Einheit und Untheilbarkeit des poetiſchen Werkes in einem feinen Herzen feſthalten und vertheidigen. Das aus dieſen entgegengeſetzten Anſichten hervorgehende Endreſultat war dann, über dieſen Gegenſtand ſei alle Gewißheit auf ewig verloren, und es lebe überhaupt kein Menſch mehr und werde nicht wieder geboren werden, der es zu beurtheilen im Stande ſei; er wenigſtens finde ſich jeden Augenblick einmal wieder auf einem ſubjectiven Urtheil, ſo ſei es andern vor uns gegangen und werde andern nach uns ſo gehen. [2] Vielleicht das beſonnenſte Urtheil! Denn es ſcheint eine Thorheit, zu Gunſten einer ungewiſſen

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 184.
[2] Ebendaſelbſt und S. 207.

Meinung den äſthetiſchen Werth beider Gedichte, der nur in ihrem Ganzen liegt, zu zerſtören und ihren bildenden Einfluß, namentlich beim Schulunterricht, zu verkümmern. Schiller, deſſen Kunſturtheil immer nur durch ein wohlgeordnetes, harmoniſch organiſirtes Ganze befriedigt werden konnte, war den Chorizonten immer auf das entſchiedenſte abgeneigt. „Es muß einem, wenn man ſich in einige Gedichte hineingeleſen hat, der Gedanke an eine rhapſodiſche Aneinanderreihung und an einen verſchiedenen Urſprung nothwendig barbariſch vorkommen: denn die herrliche Kontinuität und Reciprocität des Ganzen und ſeiner Theile iſt eine ſeiner wirkſamſten Schönheiten"[1]. Man kennt ſein ſinnvolles Epigramm: „Immer zerreißet den Kranz des Homer[2]" ꝛc.

Von nichtdeutſchen modernen Dichtern kamen beſonders häufig Shakſpeare und die franzöſiſchen Tragiker zur Sprache. Jener blieb der fortwährende Gegenſtand der Bewunderung; dieſe ſtießen eigentlich Schiller's poetiſchen Sinn und Gemüth ab, aber ſein Verſtand wußte ihnen endlich doch ihre Stelle in der äſthetiſchen Kulturgeſchichte anzuweiſen. In der Abhandlung über den Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden[3] äußerte er ſich dahin, daß der feine Geſchmack der Franzoſen in dem, was das Herz rühre und erhaben ſei, nur das Verſtändige ſuche, und nur dieſes empfinde und prüfe: es ſei dieß der Einfluß der Kultur und des Alters, welchen glücklich zu beſiegen der höchſte Charakterruhm eines gebildeten Mannes wäre. In dem Aufſatze über tragiſche Kunſt meint er, die Franzoſen hätten es beinahe zur Regel erhoben, den im Schauſpiel ſprechenden Perſonen Betrachtungen in den Mund zu legen, die nur ein kalter Zuſchauer anſtellen könne"[4]. „In dem Trauerſpiel der ehemaligen Franzoſen", fährt er dann in dem Aufſatz über das Pathetiſche fort, „kommt uns höchſt ſelten oder nie die leidende Natur zu Geſicht, ſondern meiſtens nur der deklamatoriſche Poet oder auch der auf Stelzen gehende Komödiant;

[1] Ebendaſelbſt Band 4, S. 170.
[2] Siehe Theil 3, S. 221.
[3] Schiller's Werke in E.B., S. 1174, 1 u. 2. (Oktavausg. B. 11, S. 530).
[4] Ebendaſelbſt S. 1178. 1. (Oktavausg. B. 11, S. 549).

und den franzöſiſchen Tragikern macht es ihre angebetete Decenz vollends ganz unmöglich, die Menſchheit in ihrer Wahrheit zu zeichnen. Die Könige, Prinzeſſinnen und Helden eines Corneille und Voltaire ziehen weit eher ihre Menſchheit aus, als ſie ihre Würde und ihren Rang ablegen. Sie gleichen den Königen und Kaiſern in den alten Bilderbüchern, die ſich ſammt der Krone zu Bette legen[1]". Wenn nun Schiller, welcher die Regel die Tröſterin aller Schwachen nannte, und die Immunität der Kunſt von allen willkürlichen Konventionen proklamirte, die Wahrheit der Natur und Poeſie gegen die Franzoſen in Schutz nahm; ſo konnte er auf der andern Seite doch auch mit Shakſpeare nicht ganz zufrieden ſein. Seine eigenen organiſch angelegten Dramen ſind von denen des Engländers ſehr verſchieden, und er vergleicht einmal deſſen Styl mit der bunten und wilden Regelloſigkeit der Gärten ſeiner Landsleute[2]. „Der Charakter der Natur", ſagt er, „iſt eben ſo wenig bloße Mannigfaltigkeit, als Einförmigkeit". Was ihm im Allgemeinen dieſe wilde Regelloſigkeit im Drama noch mehr zuwider machte, war der ſich ihr zugeſellende rohe Naturalismus und willkürlich phantaſtiſche Dilettantismus, welcher auf Anlaß gewiſſer Schriftſteller am Ende des vorigen Jahrhunderts in unſere Literatur einbrach.

Ueberhaupt befand ſich Schiller gegen ſeine Zeit auch in anderer Beziehung in einem vollkommenen Gegenſatz, und er meinte wohl, der Krieg gegen ſie ſei das Alleinige, was man nicht zu bereuen habe. Die neuere Zeit nennt er eine politiſch-rhetoriſche Welt, welcher der reine poetiſche Sinn ganz abgehe, und er vergleicht ſie mit der engliſchen Revolutionsepoche. „Solche Zeiten ſind recht dazu gemacht, Poeſie und Kunſt zu verderben, weil ſie den Geiſt aufregen und entzünden, ohne ihm einen Gegenſtand zu geben. Er empfängt dann ſeine Objekte von innen, und die Mißgeburten der allegoriſchen, der ſpitzfindigen und myſtiſchen Darſtellung entſtehen"[3]. Dieſe Worte enthalten Schiller's

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1161. 2. (Oktavausg. B. 11, S. 472).
[2] Ebendaſelbſt S. 1186. Anmerkung. (Oktavausg. B. 11, S. 509).
[3] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Th. 5, S. 134.

eigenes Schickſal in ſeiner erſten Lebensperiode. Hierher gehören denn die häufigen Klagen beider Freunde, daß die neuere Zeit den Dichter ſo wenig fördere. „Die ſpecifiſchen Beſtimmungen“, urtheilt Goethe,[1] „ſollten dem poetiſchen Genie, wenn ich nicht irre, von außen kommen und die Gelegenheit das Talent determiniren. Warum machen wir ſo ſelten ein Epigramm im griechiſchen Sinn? Weil wir ſo wenig Dinge ſehen, die ein's verdienen. Warum gelingt uns das Epiſche ſo ſelten? Weil wir keine Zuhörer haben u. ſ. w“. „Der Mangel einer äſthetiſchen Nahrung und Einwirkung von außen und die Oppoſition der empiriſchen Welt gegen den idealiſchen Hang“, ſagt Schiller beiſtimmend,[2] „richten manches gute Talent zu Grunde“. Wir wiſſen, daß er dieſen Gegenſtand auch in dem Gedichte, die Sänger der Vorwelt, trefflich behandelt hat.

Von den bisher zuſammengeſtellten Reflexionen iſt aber kaum eine Gruppe ſo wichtig, als die Anſichten beider Freunde über die eigentliche Ausübung der Dichtkunſt überhaupt und namentlich der epiſchen und dramatiſchen. Wir ſprechen vorerſt vom Allgemeinen, wobei beſonders die Begriffe, Inhalt und Form, in Frage kommen.

Den Inhalt theilen wir füglich in Stoff und Gehalt, je nachdem er ein äußerlich gegebener, oder ein geiſtiger, aus Ideen oder Gefühlen hergeholter Inhalt iſt. So ſagt Schiller ſelbſt, richtig unterſcheidend, von einem Werke: „Es iſt reich an Stoff, doch äußerſt arm an Gehalt“; aber er fügt von ſeinem idealen Standpunkt ausgehend einſeitig hinzu: „Nun glaube ich aber, daß das, was ich Gehalt nenne, allein der Form fähig ſein kann; was ich Stoff nenne, ſcheint mir ſchwer oder niemals damit verträglich zu ſein“[3]. Goethe z. B. hat in ſeinem Römiſchen Karneval bloßem äußern Stoff die herrlichſte Geſtaltung gegeben. Tacitus dagegen erfüllte ſeinen dürftigen Geſchichtsſtoff mit dem reichen Gehalt ſeines Innern, und gab dieſem Amalgam

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 392.
[2] Ebendaſelbſt Theil 3, S. 212.
[3] Ebendaſelbſt S. 32.

eine plaſtiſche Form; ein ganz objektiver Schriftſteller hätte jene äußere Maſſe für ſich darſtellen können.

Ueber das Verhältniß des Inhalts zu der Form war Schiller mit ſich lange Zeit nicht einig, und offenbar diente bei ihm die bekannte Kant'ſche Formel, daß das Schöne nur in der Form, niemals im Inhalt liege, nur dazu, ſeine Unklarheit zu unterhalten. Wir haben in den Beurtheilungen der Recenſionen über Bürger's und Matthiſſon's Gedichte auf Widerſprüche aufmerkſam gemacht, die aus dieſer Unklarheit hervorgingen [1]. Mit Unrecht hat Schiller die Darſtellung der Landſchaft in das Feld der Dichtkunſt ziehen wollen. Die Landſchaft als ſolche gehört der Malerei an. Auf die Menſchenmalerei, meint Goethe, komme doch am Ende in der Dichtkunſt alles an [2], oder wie er in ſeinem Leben ſagt: Die Hauptſache ſei Darſtellung der Sitten, Charaktere, Leidenſchaften, kurz des innern Menſchen, auf den die Dichtkunſt vorzüglich angewieſen ſei [3]. Alles Aeußere dient ihr nur als Mittel und Boden zur anſchaulichen Entwickelung dieſes innerlich Menſchlichen. Ja Goethe ſchließt mit Recht manche Seiten dieſes Menſchlichen aus, z. B. „die metaphyſiſchen Ausſprüche der Vernunft", und ſagt, das Feld noch näher begrenzend: Die Poeſie iſt doch eigentlich auf die Darſtellung des empiriſchen pathologiſchen Zuſtandes des Menſchen gegründet [4].

Wie nun die Poeſie überhaupt ein beſtimmt abgegrenztes Reich hat, ſo haben auch alle beſondere Dichtungsgattungen ihre beſondern Felder, durch welche das Eigenthümliche derſelben beſtimmt wird. Daher iſt die Wahl des Gegenſtandes auch immer eine Hauptſorge unſerer Dichter. „Der ganze Cardorei in der Kunſt", ſchreibt Schiller [5], „liegt darin, eine poetiſche Fabel zu erfinden. Der Neuere ſchlägt ſich mühſelig und ängſtlich mit Zufälligkeiten herum, und über dem Beſtreben der Wirklichkeit recht nahe zu kommen,

[1] Siehe Theil 2, S. 296 und 300 ff.
[2] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 143.
[3] Goethe's Werke in Duodez, B. 25, S. 80.
[4] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 334.
[5] Ebendaſelbſt S. 50 ff.

beladet er ſich mit dem Leeren und Unbedeutenden, und läuft darüber Gefahr, die tiefliegende Wahrheit zu verlieren, worin alles Poetiſche beſteht". Goethe antwortet hierauf beiſtimmend: „Auf dem Glück der Fabel beruht freilich alles, man iſt wegen des Hauptaufwandes ſicher, die meiſten Leſer und Zuſchauer nehmen denn doch nichts weiter mit davon, und dem Dichter bleibt doch das ganze Verdienſt einer lebendigen Ausführung, die deſto ſtetiger ſein kann, je beſſer die Fabel iſt. Wir wollen auch deßhalb künftig ſorgfältiger als bisher, das, was zu unternehmen iſt, prüfen". Und auf ſeiner Schweizerreiſe von Stuttgart aus ſchreibt ebenderſelbe: „Dannecker leidet daran, woran wir Modernen alle leiden: an der Wahl des Gegenſtandes. Dieſe Materie, die wir ſo oft beſprochen haben, erſcheint mir immer in ihrer höhern Wichtigkeit. Wann werden wir armen Künſtler dieſer letzten Zeiten uns zu dieſem Hauptbegriff erheben können"![1] Deßwegen wohl nannten die Freunde das jetzige Zeitalter ſo ſchlecht, weil es nur das Konventionelle, das Berechnete, das Mechaniſche zeigt, aber das Wahre, Reine, Bedeutende der menſchlichen Natur verhüllt, ſchwächt und zerſtört. Nur in Hermann und Dorothea, ſagte Goethe, habe ihm die moderne Zeit einmal einen tauglichen Stoff geliefert. „Es wäre ſchon viel für die Kunſt gethan", meinte er, „wenn man den Begriff der Gegenſtände, die ſich ſelbſt darbieten, und anderer, die der Darſtellung widerſtreben, recht anſchaulich und allgemein machen könnte". Er arbeitete daher mit Meyer ein Schema über die zuläſſigen Gegenſtände der bildenden Kunſt aus. So entſprang der belehrende Aufſatz: Von den Gegenſtänden der bildenden Kunſt, in dem erſten Bande der Propyläen, wo dieſe Gegenſtände in vortheilhafte, gleichgültige und widerſtrebende eingetheilt werden. Wohl verdiente dieſer höchſt wichtige Punkt auch in Bezug auf die Poeſie wiſſenſchaftlich und ausführlich behandelt zu werden. In dem Briefwechſel aber findet ſich von Schiller hierüber nur Eine Aeußerung. Er meint, um jene erſte Klaſſe zu vermitteln, müſſe man von dem Begriffe

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 232.

der abſoluten Beſtimmtheit des Gegenſtandes ausgehen, denn ein unbeſtimmter Gegenſtand bringe Unbeſtimmtheit und Willkürlichkeit in die Darſtellung ſelbſt, beſonders ſcheine ſich das, was man einen prägnanten Moment nenne, zu einer durchgängig beſtimmten Darſtellung zu eignen. Wenn der Poet nur recht viel Sachen und Beſtimmungen in einen Gegenſtand lege, erzeuge er nothwendig einen höchſt beſtimmten und nachhaltigen Eindruck. Dazu komme noch, daß die Beſtimmung des Gegenſtandes jedesmal durch die Mittel geſchehen müſſe, welche einer Kunſtgattung eigen ſeien, und daß ſie innerhalb einer jeden Kunſtſpezies abſolvirt werden müßten. Freilich aber ſei die Anwendung dieſes Satzes ſchwer und mehr Sache des ahnenden Gefühls als des deutlichen Bewußtſeins" [1].

Die glückliche Wahl des Stoffes hängt aber offenbar auch von der Eigenthümlichkeit des Künſtlers ſelbſt ab. So eigneten ſich für Schiller, wie er im Jahr 1798, als er am Wallenſtein arbeitete, ſelbſt bekennt [2], offenbar hiſtoriſche Stoffe am beſten, welche die Macht ſeines Innern zügelten. Wäre er nur dieſem Bekenntniß immer treu geblieben!

Eben ſo wurde auch über die Form von den Kunſtgenoſſen manches Wichtige feſtgeſetzt. „Eine reine Form hilft dem Dichter und trägt ihn", ſagte Goethe, „während eine unreine überall hindert und zerrt" [3]. „Eine ganz einfache Idee", meinte der andere, „könne durch die vollkommene Darſtellung den Genuß des Höchſten geben" [4], wodurch ausgedrückt iſt, was der Dichter durch die bloße Behandlung auch aus gleichgültigen (d. h. nichts Bedeutendes enthaltenden) Stoffen ſchaffen kann. Schiller macht in Bezug auf dieſes Verhältniß zwiſchen Inhalt und Form die richtige Bemerkung: „Wenn der Inhalt ſehr poetiſch bedeutend ſei, ſo könne eine magere Darſtellung und eine bis zum Gemeinen gehende Einfalt des Ausdrucks ihm recht wohl anſtehen, da im Gegentheil ein unpoetiſcher, gemeiner Inhalt durch den

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe Theil 3, S. 265 ff.
[2] Ebendaſelbſt Theil 4, S. 9.
[3] Ebendaſelbſt Theil 3, S. 320.
[4] Ebendaſelbſt S. 112.

belebten und reichen Ausdruck poetiſche Dignität erhalten müſſe [1]. Es werden auch beſondere Geſetze der Behandlung des Stoffes, namentlich das Geſetz der Einheit und der Entfaltung genannt; aber zur allgemeinen Theorie in dieſer Materie ſcheinen beide Kunſtkritiker nicht gelangt zu ſein. Man muß es nämlich feſthalten, daß an der künſtleriſchen Geſtaltung des Gegenſtandes, theils der Verſtand, theils das Anſchauungsvermögen Antheil nimmt, daß alſo alle formelle Eigenſchaften des Inhalts, theils aus jener verſtändigen, theils aus dieſer veranſchaulichenden Behandlung mit Nothwendigkeit fließen. Der ganze Kreis jener erſtern Eigenſchaften heißt die Verſtandesform, und dieſe letztern Beſchaffenheiten machen die äſthetiſche Form eines Kunſtwerkes aus, indem das eigentliche Aeſthetiſche weſentlich an das Anſchauliche geknüpft iſt [2]. Die Verſtandesform kann in mannigfacher Weiſe verletzt ſein, z. B. es können in einem Gedichte manche Verſtöße gegen Zeitrechnung, gegen Sitten und Denkweiſe eines Volkes, manche Unbegreiflichkeiten und Unwahrſcheinlichkeiten, manches Ueberflüſſige und andere Mängel vorkommen, welche der Verſtand rügen möchte, und das Kunſtwerk kann deſſen ungeachtet vortrefflich ſein, wenn es auch nie ganz vollkommen und fehlerfrei iſt, ſo lange nicht alle Forderungen der geſammten Kunſtform befriedigt ſind. Aber ohne Anſchaulichkeit und ohne die Eigenſchaften, welche aus dieſer Anſchaulichkeit herfließen, alſo z. B. ohne objektive Lebendigkeit, intuitive Beſtimmtheit, ſinnliche Einheit, eine vor Augen liegende, klare Entfaltung (welche Eigenſchaften von der ſubjektiv-rhetoriſchen Lebendigkeit, von der logiſchen Beſtimmtheit, von der Verſtandeseinheit, von der verſtändig angelegten Kompoſition, wie wir ſchon früher bemerkten, gänzlich verſchieden ſind) verdient ein poetiſches Werk kaum noch dieſen Namen: es iſt nur der Plan zu einem Gedichte, aber ſelbſt kein Gedicht mehr.

Die beſonnene Ausübung der ächten poetiſchen Kritik, ja der Triumph der Dichtkunſt über die Barbarei hängt

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 328.
[2] Siehe Theil 3, S. 88 ff.

größtentheils von dieſer Unterſcheidung ab. Was hilft die Einſicht, daß das Weſen des Schönen in der Form liege, wenn man das Weſentliche der künſtleriſchen Geſtaltung in der Verſtandesform ſucht?

Schiller ſelbſt macht eine höchſt richtige Bemerkung, aus deren Wahrheit die Nothwendigkeit einer anſchaulichen poetiſchen Geſtaltung folgt. Er ſagt: Die Sprache habe eine der Individualität entgegengeſetzte Tendenz zum Allgemeinen.[1] Wäre die Sprache ſchon durch ſich ſelbſt individuell, ſo bedürfte es der konkreten Geſtaltung von Seiten des Dichters nicht. Was in allen andern Künſten ſchon durch ihre Gegenſtände gegeben iſt, das Anſchauliche, muß der Dichter durch die Macht ſeiner genialen Einbildungskraft hervorbringen. Die hauptſächlichen und weſentlichen, wenn auch nicht alle Tugenden eines Gedichtes fließen aus dieſer kunſtgemäßen Verſinnlichung her.

Schiller's größter Fehler in der Theorie und in der Ausübung liegt, wie wir ſchon früher nachwieſen,[2] darin, daß er das Ausſchlaggebende des Anſchaulichen in der Poeſie nicht genug anerkannte, und auch ſpäter, als er ſeine Anſichten wenigſtens theilweiſe berichtigt hatte, die vorherrſchend verſtändige Behandlung nicht los werden konnte. Goethe hätte hierin durch Rath und That ſeinem Freunde den weſentlichſten Dienſt von allen erzeigen können; aber es iſt höchſt auffallend, daß gerade über dieſe wichtigſte Materie unter den Dichtern beinahe gar keine Betrachtungen angeſtellt zu ſein ſcheinen. Vielleicht fürchtete Goethe mit ſeiner Belehrung an der Natur Schiller's zu ſcheitern und dieſen am Ende nur an ſeinem eigenen Talente irre zu machen, oder Goethe ſelbſt dachte über das am wenigſten nach, was er, wie aus einer innern Naturnothwendigkeit, mit ſicherer Geläufigkeit und genialer Meiſterſchaft übte. Schiller ſagt zwar richtig, daß der Dichter ſich innerhalb des Sinnlichen halten müſſe; er ſagt richtig, daß das recht Individuelle immer wahr ſei, weil das poetiſch Individuelle zur Phantaſie

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe Theil 4., S. 125. Vergleiche Theil 3., S. 87.

[2] Siehe Theil 3, S. 76 ff und 242 ff.

ſpreche, und ſich daher als eine zweite Wirklichkeit darſtelle. Aber er behauptet auch, daß die poetiſche Darſtellung abſolut wahr ſei,[1] daß der ſentimentale Dichter nur Gattungen darſtelle,[2] ja daß auch die Charaktere des griechiſchen Trauerſpiels nur mehr oder weniger idealiſche Masken und keine eigentliche Individuen ſeien,[3] und daß ſelbſt Schakſpeare bei der Darſtellung des Volkscharakters mehr ein poetiſches Abſtraktum als Individuen vor Augen habe,[4] daß die Poeſie das Allgemeine der Vernunft ausſpreche, und überall ſtrebte ſeine eigene Poeſie nach dieſem Allgemeinen und Nothwendigen oder ging häufig von ebendemſelben aus. Das Abſolute aber, das Allgemeine und Nothwendige, das Abſtrakte und die Gattung ſind Begriffe und Formeln, die nur der Verſtand ſich zum Bewußtſein bringt, nach denen nur der Verſtand zu urtheilen vermag. Wer alſo die Poeſie in dieſe Begriffe zieht, der ſpielt ſie in das Gebiet des Verſtandes und macht ſie von deſſen Funktionen abhängig; er entreißt ſie ihrem heimathlichen Boden, der Anſchauung. Für die Beurtheilung ſind dieſe Formeln unzulänglich, weil mittelſt ihrer der Verſtand ſich Kunſtwerke, wie Naturprodukte, eigentlich doch nur nach ſich ſelbſt erklärt, aber ſie nicht in ihrer lebensvollen individuellen Beſtimmtheit ergreift; und für den ausübenden Dichter ſind ſie unfruchtbar, weil aus ihnen nie ein konkretes Gebilde hervorgehen kann, und gefährlich, weil ſie ihn von der Anſchauung weg in die Begriffswelt ſtellen. Es gibt in der ächten Poeſie, wie wir früher nachgewieſen haben, keine abſolute und allgemeine Form; von einer nothwendigen Form kann man nur in bildlicher Weiſe ſprechen; Gattungen kann ſich der Verſtand aus der Natur, wie aus der Kunſt, abſtrahiren, aber weder in der einen noch andern exiſtiren Gattungen, ſondern nur Individuen, wie bei Homer und den griechiſchen Tragikern, bei Shakſpeare und Goethe, ja großentheils bei Schiller ſelbſt die Perſonen mehr oder weniger individuell gezeichnet

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe Theil 3, S. 371.
[2] Ebendaſelbſt Theil 3, S. 51.
[3] Ebendaſelbſt Theil 1, S. 18.
[4] Ebendaſelbſt Theil 3, S. 52.

ſind; und endlich haben wir ebenfalls ſchon früher bemerkt,[1] daß es ein großer Unterſchied iſt zwiſchen allgemeinen und rein, bedeutend menſchlichen Gegenſtänden, mit welchen letztern es die Poeſie allein zu thun hat. Das Edle, Tiefe, Große der menſchlichen Natur entſpringt aus ganz beſondern Kräften und äußert ſich immer auf eine ganz beſondere Weiſe, in individuellen Zuſtänden. Weil dieſes rein Menſchliche ſich in zahlreichen Exemplaren vorfindet, deßwegen iſt es noch kein Allgemeines, kein Abſtraktum, ſondern der Verſtand macht es erſt dazu; dieſer kann aber nie der Geſetzgeber der Poeſie ſein.

Nur wenn man den Begriff des Schönen in eine anſchauliche Form ſetzt, trifft das, was Schiller fürchtet, nicht ein, daß der Begriff des Schönen hierdurch beinahe ausgehöhlt und in einen leeren Schall verwandelt werde.[2] Nach dieſer nothwendigen Annahme fällt die poetiſche Schönheit durchaus mit der poetiſchen Wahrheit zuſammen. Dieſe letztere aber iſt dadurch von dem Wahrſcheinlichen ganz getrennt, daß das Wahrſcheinliche immer nur aus einem Urtheil des Verſtandes hervorgeht; oder, mit andern Worten, daß man einem Gedichte nur dann Wahrſcheinlichkeit zuſchreibt, wenn es mit den allgemeinen Regeln des Verſtandes übereinſtimmt, während die poetiſche Wahrheit eines Gedichtes in der freien, innern Uebereinſtimmung der Theile deſſelben mit einander und mit dem Ganzen liegt. Die Wahrheit eines Kunſtwerkes ſieht und empfindet man, ſeine Wahrſcheinlichkeit denkt man nach einem exoteriſchen Begriff. Die poetiſche Wahrheit gewährt ein vollkommenes äſthetiſches Genüge, die Wahrſcheinlichkeit für ſich macht noch kein Kunſtwerk ſchön, ja daſſelbe vermag häufig ſchön, und braucht nicht wahrſcheinlich zu ſein. Die innere poetiſche Wahrheit läßt die ängſtliche Frage nach der Wahrſcheinlichkeit oder wirklichen Wahrheit gar nicht aufkommen.

Zuletzt haben wir noch über die Betrachtungen zu berichten, welche die Freunde über das Epos und Drama

[1] Siehe Theil 2, S. 296 ff.

[2] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 158.

anſtellten, als der eine nach Vollendung von Hermann und Dorothea ein neues epiſches Gedicht vorbereitete, der andere an ſeinem Wallenſtein dichtete. Schiller bezeichnet ſelbſt die von ihnen hierüber aufgeſtellte Theorie, ſo wie den Geiſt dieſes ganzen Cyklus von äſthetiſchen Unterſuchungen ſehr treffend, indem er an Humboldt ſchreibt, daß das, was ſie über die epiſche und dramatiſche Dichtung feſtgeſetzt hätten, mehr nach dem Hausbedarf eingerichtet, als metaphyſiſch begründet ſei.[1] Es wäre daher ungerecht, wenn man an das, was nur einen praktiſchen Zweck hat, einen ſtreng wiſſenſchaftlichen Maßſtab legen wollte. Wenn wir früher hörten, wie Schiller als Philoſoph über das Drama dachte, ſo vernehmen wir hier, wie er als Dichter ſich über daſſelbe äußerte.

Zum voraus aber iſt zu bemerken, daß das Epos mehr gegen die Tragödie, als gegen das Drama überhaupt gehalten wird, indem die Komödie ſo ziemlich außer dem Intereſſe Schiller's lag.

Beide, das Epos und die Tragödie, wurde feſtgeſetzt, ſind abſolut plaſtiſch, obgleich die Tragödie wegen ihrer größern Innerlichkeit näher an das Lyriſche grenzt;[2] beide behandeln bedeutende rein menſchliche Gegenſtände, und ſtellen mehr die ſelbſtthätige Perſönlichkeit, als das eigentliche Moraliſche des Menſchen dar.[3] Beide ſtehen unter dem Geſetze der Einheit und Entfaltung (Entwickelung). Sagen, das epiſche Gedicht ſolle keine Einheit haben, heißt Goethen eben ſo viel, als fordern, es ſolle aufhören, ein Gedicht zu ſein; wenn die Ilias und Odyſſee wegen ihres allmähligen Entſtehens zu keiner vollſtändigen und vollkommenen Einheit hätten gebracht werden können (ſie ſeien aber vielleicht weit vollkommener organiſirt, als man denke), ſo ſeien ſie hierin kein Geſetz, wie ein Epos in dieſer Hinſicht ſein könne und ſolle.[4]

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Humboldt, S. 440.
[2] Ebendaſelbſt S. 441.
[3] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 375.
[4] Ebendaſelbſt S. 69.

Eine Entfaltung iſt nicht ohne Anwendung von Motiven möglich. Die Motive ſind in zwei Klaſſen einzutheilen, in ſolche, die innerhalb und in ſolche, die außerhalb des Stückes liegen. Die innere Motive führen entweder die Handlung weiter fort, oder ſie drängen ſie zurück, oder halten ſie auf, wornach es vorwärtsſchreitende, rückwärtsſchreitende und retardirende Motive gibt. Die äußern liegen entweder vor dem Beginn der dargeſtellten Handlung, oder nach dem Schluſſe derſelben, oder, ſetzen wir hinzu, neben der Handlung; ſie ſind vorzeitig, nachzeitig oder gleichzeitig. Die ganze letztere Klaſſe und die retardirenden Motive haben beide Dichtgattungen mit einander gemein.

Wodurch unterſcheiden ſich aber das Epos und Drama (die Tragödie) von einander?

Darin, ſagt Goethe, beruht ihr großer weſentlicher Unterſchied, daß der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt, und der Dramatiker ſie als vollkommen gegenwärtig darſtellt. Und ſo urtheilt denn auch Schiller, daß ſich beide Gattungen eigentlich durch nichts, als die gegenwärtige und vergangene Zeit unterſcheiden; und, fügt Goethen beiſtimmend hinzu, daß man die Natur des Dramas aus dem ungeduldig ſchauenden und hörenden Publikum des Mimen und das Weſen des Epos aus dem ruhig horchenden Auditorium, welchem der Rhapſode ſein Gedicht vortrage, herleiten könne.

Dieſer letztere Zuſatz mag als Hülfsmittel, ſich den fraglichen Unterſchied anſchaulich zu machen und für den arbeitenden Dichter von Bedeutung ſein: an und für ſich iſt er nichtig. Denn ſowohl der Mime, als der Rhapſode macht ſich ſein Publikum, und nicht umgekehrt. Man kann die nothwendige Beſchaffenheit eines Dinges nicht aus deſſen Wirkungen herleiten, beſonders wenn wir dieſe Wirkungen ſelbſt, wie hier beim Rhapſoden, nicht ganz vor Augen haben, ſondern nur errathen müſſen. Aber das Prinzip ſelbſt ſcheint mir unzulänglich. Schiller ſagt, Goethe's Iphigenia und Taſſo ſeien nicht tragiſch genug, und Goethe ſelbſt meint, es ſeien ſchon manche ſchlechte Tragödien dadurch entſtanden, daß

man epiſche Süjets auf die Bühne gebracht habe [1]. Wie wären ſolche Urtheile möglich, wenn das Charakteriſtiſche der Tragödie allein in der veränderten Zeit und nicht auch im Stoffe läge? — Das ächt Tragiſche eines Gegenſtandes ſcheint nämlich nichts anderes als das pathetiſch Erhabene zu ſein. Dieſes ſoll den Menſchen rühren, erſchüttern und erheben, welche zuſammengeſetzte Wirkung vollſtändig nur durch die Vergegenwärtigung des Gegenſtandes, alſo im Drama erreicht wird. Umgekehrt wird das Tragiſche eines Stoffes dadurch geſchwächt, daß dieſer als etwas Vergangenes behandelt wird. Einen tragiſchen Stoff, wie das Lebensende des Achilles, epiſch zu behandeln, das konnte ſich ein Goethe aus dem angeführten Grunde und deßwegen wohl vorſetzen, weil ein pathologiſcher Gegenſtand in der modernen Zeit auf ſeinen Effekt rechnen kann [2]. Man denke an Eugen Aram von Bulwer. — Offenbar geht das Goethe-Schiller'ſche Unterſcheidungsprinzip bloß auf die Behandlung, um welche es beiden Männern damals auch hauptſächlich zu thun war, aber nicht auf den Gegenſtand, welcher nach ſeiner innern Natur bald epiſch, bald dramatiſch behandelt ſein will.

Wir führen jetzt nach Goethe und Schiller die beſonderen Differenzen an, durch welche das Epos und das Drama auseinander treten. Denn beide Dichtarten, ſagt Goethe, müßten von allem Zufälligen abgeſondert und auf das beſtimmteſte unterſchieden werden, weil jede nur innerhalb ihrer eigenen reinen und nothwendigen Bedingungen gedeihen könne; zumal da die moderne Zeit die Genres ſo ſehr zu vermiſchen geneigt ſei, und ſich namentlich auch in der Poeſie alles zum Dramatiſchen, zur Darſtellung des vollkommen Gegenwärtigen hindränge. Aber eben ſo nöthig ſei es, fügt Schiller hinzu, in jede Gattung alles aufzunehmen und in ſie einzuſchließen, was ihr angehöre [3].

Bei Aufführung der beſondern Unterſcheidungsmerkmale brauchen wir keine allzuſtrenge Ordnung zu beobachten und

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 81 und 391.
[2] Ebendaſelbſt S. 393.
[3] Ebendaſelbſt S. 370, 380 und 394.

auch nicht ängſtlich beſorgt zu ſein, ob nicht vielleicht ein oder das andere Merkmal ſchon in einem vorigen liege. Denn wir machen nur die Denkweiſe Schiller's und Goethe's anſchaulich und führen nicht ſelbſt ein Lehrgebäude auf.

1. Die Tragödie ſtellt vorzüglich perſönlich beſchränktes Leiden, das Epos perſönlich beſchränkte Thätigkeit dar. Daß dieſer Unterſchied allein aus dem Stoff entſpringt, braucht kaum geſagt zu werden.

2. Weil uns das Entfernte weniger und das Gegenwärtige ſchon ſtärker berührt; deßwegen iſt im Epos Freiheit, Klarheit, Gleichgültigkeit, in der Tragödie Erwartung, Ungeduld, pathologiſches Intereſſe. Der Rhapſode trägt mit ruhiger, weiſer Beſonnenheit vor; der Mime nöthigt den Zuſchauer, ihm leidenſchaftlich zu folgen.

3. Weil die Vergangenheit, kann man weiter anknüpfen, ſich ins Weite dehnt, die Gegenwart aber nur ein Moment iſt, ſtellt das Epos den nach außen wirkenden, die Tragödie den nach innen geführten Menſchen dar.

4. Schiller drückte ſich noch anders aus: Die dramatiſche Handlung bewegt ſich vor mir; um die epiſche bewege ich mich ſelbſt und ſie ſcheint gleichſam ſtille zu ſtehen[1]. Alſo Bewegung im Drama, Ruhe im Epos; der Augenblick der Gegenwart läuft davon, die Vergangenheit ſteht ſtill.

5. Von den ſechs angeführten Motiven iſt daher das vorwärtsſchreitende Motiv vorzüglich tragiſch; das rückwärtsſchreitende vorzüglich epiſch. Dort drängt Alles nach dem Ausgang hin, hier macht die Handlung oft einen Rückſchritt.

6. Der Epiker bedarf zu ſeinem Werke keiner Expoſition, er fängt mitten in der Sache an. Aber das iſt auch der beſte dramatiſche Stoff, wo die Expoſition zugleich Entwickelung oder Fortgang der Handlung iſt[2].

7. Die Tragödie behandelt nur einzelne außerordentliche Augenblicke der Menſchheit, der Epiker dagegen das beharrliche, ruhig fortſchreitende Ganze derſelben, weßwegen das

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 387.
[2] Ebendaſelbſt S. 85.

Epos auch in jeder Gemüthslage anſpricht. Die Stoffe des Dramas erregen mehr den Affekt, ſei es der Neugierde oder Theilnahme, während uns die epiſchen Stoffe meiſtens in einer ruhigen gleichgültigen Stimmung laſſen [1]. Doch deutete es der große Meiſter der Darſtellung an, daß ſtark pathetiſche Stoffe durch eine freie Behandlung müßten im Gleichgewicht gehalten werden, wie bei den Griechen das höchſte Pathetiſche auch nur ein äſthetiſches Spiel geweſen ſei [2]. Eine Vorſchrift, welche Schiller nicht befolgen konnte, denn bei ihm mußte jedes bedeutende Werk aus der Naturwahrheit ſeiner Empfindung hervorgehn. „Ohne eine gewiſſe Innigkeit,“ ſpricht er, „vermag ich nichts, und dieſe hält mich gewöhnlich bei meinem Gegenſtand feſter, als billig iſt“.

8. Einen Hauptcharakter des epiſchen Gedichtes macht die Selbſtſtändigkeit ſeiner Theile aus. Der Zweck des Epikers liegt ſchon in jedem Punkt ſeiner Bewegung; darum eilen wir nicht ungeduldig zu einem Ziele, ſondern verweilen mit Liebe bei jedem Schritte. Der Tragiker belebt nicht gleichmäßig die vereinigte Thätigkeit aller unſerer Kräfte, ſondern er raubt uns unſere Gemüthsfreiheit, indem er unſere Thätigkeit nach Einer Seite hinrichtet. Des Epikers Zweck liegt alſo im Ganzen, der Zweck des Tragikers liegt im Ende ſeines Werkes [3].

9. An das epiſche Gedicht macht vielleicht mehr, als an andere Dichtarten der Verſtand ſeine Forderungen, wie z. B. die Odyſſee dieſen Verſtandesforderungen (vielleicht durch die Bemühungen alter Grammatiker und Kritiker) vollkommen genügt [4]. Iſt dieſes wahr, ſo hätte Schiller aber auch nicht an Wilhelm Meiſter tadeln ſollen, daß ſeine Form ganz (?) im Gebiete des Verſtandes liege, und daher ſchlechterdings nicht poetiſch ſei [5]. Offenbar muß ſich der Roman noch näher an den Verſtandesforderungen und am wirklichen Leben halten, als das antike Epos. Dagegen darf

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 273.
[2] Ebendaſelbſt S. 356.
[3] Ebendaſelbſt S. 73.
[4] Ebendaſelbſt S. 70.
[5] Ebendaſelbſt S. 310.

ſich das Drama über das bloß Verſtändige und Wirkliche höher erheben.

10. Endlich iſt nach Schiller die Tragödie zu einem beſtimmten, das epiſche Gedicht zu einem allgemeinen und freien Gebrauch da [1]. Oder mit andern Worten: Der Dramatiker ſtellt die Handlung als Zweck an ſich dar, der Epiker als Mittel zu einem abſoluten äſthetiſchen Zwecke [2]. Der allgemeine und freie Gebrauch oder der abſolut äſthetiſche Zweck, von dem hier geredet wird, beſteht in der harmoniſchen Belebung aller unſerer Gemüthskräfte, in der Erweckung einer freien und reinen poetiſchen Stimmung — welchen nur diejenige Tragödie erreicht, in welcher der tragiſche Stoff durch eine leichte Behandlung balancirt wird. Dazu kam noch ein anderer Grund, warum Schiller wenigſtens ſeinen eigenen Tragödien dieſe lautere poetiſche Wirkung im Allgemeinen nicht zuſchreiben konnte. Er ſagt ſelbſt, der tragiſche Poet könne ſich von einer gewiſſen Berechnung auf den Zuſchauer nicht dispenſiren, er habe einen Zweck vor Augen und dürfe den äußern Eindruck ſeines Stückes nicht vergeſſen [3]. Wegen dieſer Erforderniſſe ſei das Drama nicht rein poetiſch. Dieſe Anſicht findet ſich ſchon in den Briefen über die äſthetiſche Erziehung des Menſchen [4]. „Die Tragödie,“ heißt es hier, „ſei, weil ſie unter der Dienſtbarkeit eines beſondern Zweckes (des Pathetiſchen) ſtehe, keine ganz freie Kunſt, jedoch ſei ein tragiſches Werk um ſo vollkommner, je mehr daſſelbe auch im höchſten Sturme die Gemüthsfreiheit ſchone; denn nichts ſtreite mit dem Begriff der Schönheit mehr, als dem Gemüth eine beſtimmte Tendenz zu geben.“

In dieſen Ausſprüchen begegnet uns wieder die Schiller'ſche Dichtweiſe. Seine Dramen haben allenthalben äußere Beziehungen zum Publikum, und indem ſich überall anzuſtrebende Zwecke zeigten, konnte ſich ſeine energiſche Selbſtthätigkeit nach allen Seiten ausdehnen. Geſtattet alſo das Drama mehr als das Epos äußere Zwecke, ſo gilt auch in

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 391.
[2] Ebendaſelbſt S. 79.
[3] Ebendaſelbſt S. 361.
[4] Schiller's Werke in E. B., S. 1211. 2. (Oktavausgabe Bd. 12, S. 111).

dieſer Hinſicht Goethe's Ausſpruch von unſerm Dichter: „Schiller's Talent war für das Theater geſchaffen".

Hiermit ſchließt ſich der Kreis der äſthetiſchen Betrachtungen, Reflexionen und Bemerkungen, die im Briefwechſel zerſtreut liegen. Humboldt wundert ſich[1], daß Schiller nie die Sprache zum Gegenſtand ſeiner Forſchung gemacht habe. Aber grammatiſche Unterſuchungen lagen, eben ſo wie rein metaphyſiſche, ſeiner ſittlich-äſthetiſchen Lebensader zu fern. Doch hat er auch in das Weſen der Sprache einzelne tiefe Blicke gethan, wozu wir jenes inhaltſchwere, die Einſicht manches Sprachforſchers von Profeſſion beſchämende Wort rechnen, daß die (ausgebildete) Sprache eine der Individualität entgegengeſetzte Tendenz habe, ſo daß, fügt er hinzu, der Verſtand gar nicht einſehe, wie die Mittheilung des Beſondern und Beſonderſten durch ein ſo allgemeines Medium — welche Mittheilung im wirklichen Leben doch in jeder Minute geſchehe — überhaupt möglich ſei. „Ueberhaupt iſt mir das Verhältniß der allgemeinen Begriffe und der auf dieſen erbauten Sprache zu den Sachen und Fällen und Intuitionen ein Abgrund, in den ich nicht ohne Schwindeln ſchauen kann". — Auch unter ſeinen Epigrammen befinden ſich ſolche, welche über die Sprache ſchöne und wahre Gedanken ausdrücken. Die Genien, welche unſere Sprache zu dem gemacht haben, was ſie iſt, bekümmerten ſich um ihre Regeln nicht; und die ihre Regeln kennen, verſtehen ſie meiſtens nicht zu handhaben. Wir verlieren oft die Sache durch den Begriff der Sache; und das freie Vermögen hört auf, ſobald wir angefangen haben, daſſelbe zu zergliedern. „Der Schulverſtand ſchlägt, hart und ſteif, ſeine Worte, wie ſeine Begriffe an das Kreuz der Grammatik und Logik; das Genie gibt ſeinem Ausdruck mit einem einzigen glücklichen Pinſelſtrich einen ewig beſtimmten, feſten und dennoch ganz freien Umriß"[2].

[1] Vorrede zu dem Briefwechſel zwiſchen Schiller und Humboldt, S. 39.
[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1234. 1. (Oktavausg. B. 12, S. 215).

Fünftes Kapitel.

Kunſturtheile über Wilhelm Meiſter, Hermann und Dorothea, Iphigenia und Fauſt, und kritiſches Talent im Allgemeinen. Schiller als Briefſteller und Redakteur.

Dem hervorbringenden Talent unſers Dichters war durch Natur und Uebung unzertrennlich ein ausgezeichnetes beurtheilendes Vermögen verbunden. Jene tiefſinnige Reflexion, welche ſich ſelbſt in ſein poetiſches Schaffen, oft ſtörend, einmiſchte, zeigte ſich in ihrem vollen Glanze im Urtheil über eigene oder fremde Erzeugniſſe. Die Kritik, ein beſonderer Zweig ſeiner philoſophiſchen Anlage, war ihm, wie dieſe, einheimiſch und nothwendig, und ſo ſehen wir ihn denn auch ſie von ſeiner frühſten Jugend an ſein ganzes Leben hindurch ausüben. Er ſchreibt eine Selbſtbeurtheilung ſeiner Räuber, er läßt Briefe über Don Karlos drucken; ſelbſt in der Periode ſeines Lebens, wo er der Dichtkunſt entſagt, bleibt er der Kritik treu, er beurtheilt den Egmont, Bürger's und Mathiſſon's Gedichte, und als er ſich aus ſeiner Spekulation wieder zur Poeſie durchgearbeitet hat, legt er in ſeinem Aufſatz über naive und ſentimentaliſche Dichtung eine Reihe trefflicher Urtheile über die ausgezeichnetſten Dichter aller Zeiten und Völker nieder, und wirft ſich endlich in den

Xenien zum Richter über die Mißgeburten der Tagesliteratur auf.

Als eine Fortſetzung dieſer Reihe von Kunſturtheilen in ſo verſchiedener Form müſſen die köſtlichen kritiſchen Ausſprüche angeſehen werden, welche uns der Briefwechſel zwiſchen ihm und Goethe aufbewahrt hat. Dieſe ausführlichen Recenſionen, kürzern und fragmentariſchen Gedanken oder einzelnen Winke über Werke von Goethe und andere können als Anwendungen ſeiner philoſophiſchen Aeſthetik und der praktiſchen Kunſtanſichten gelten, in denen er mit Goethe übereinkam. So belebte und erfüllte ſich alles, was er im Gedanken feſthielt, und man verſtändigte ſich über das Allgemeine durch Beiſpiele.

Wir laſſen im Folgenden Schillern durch einige ſeiner ausführlichſten Kritiken ſich ſelbſt ſchildern, und ſtellen dann ſein ausgebildetes kritiſches Talent im Allgemeinen dar.

Unter ſeinen Kritiken iſt die in den Briefen an Goethe zerſtreut gegebene Beurtheilung über Goethe's Wilhelm Meiſter berühmt geworden, und ſie gehört überhaupt der Form und dem Gehalte nach zu dem Beſten, was aus Schiller's Feder gefloſſen iſt. Wir wollen dieſe Recenſion als ein Ganzes darſtellen, und an die ſonſtigen Anſichten und Beſtrebungen ihres Urhebers anknüpfen.

Wie ſehr hätte Schiller gewünſcht, daß dieſer Roman in den Horen nach und nach erſchien; aber das Werk war ſchon an einen Verleger gegeben und die erſten Bogen gedruckt, als die Einladung zur Theilnahme an jener Zeitſchrift zu Goethe gelangte. Wie labte er ſich nun an den einzelnen Büchern, die ihm Goethe zuſchickte! „Mit wahrer Herzensluſt“, ſchreibt er am neunten September 1794, „habe ich das erſte Buch Wilhelm Meiſter's durchleſen und verſchlungen, und ich verdanke demſelben einen Genuß, wie ich ihn lange nicht und nie, als durch Sie, gehabt habe. Ich finde auch nichts darin, was nicht in der ſchönſten Harmonie mit dem Ganzen ſtünde“. Mit wenigem, fügte er hinzu, ſei ſo viel ausgerichtet; in allen Schilderungen herrſche eine lebendige und bis zum Greifen treffende Natur, und die kühnen poetiſchen Stellen, die aus der ſtillen Fluth des Ganzen wie

einzelne Blitze hervorſchlügen, erfüllten das Gemüth. — Sein Genuß vermehrte ſich mit jedem folgenden Buch. „Ich kann das Gefühl“, urtheilt er über das zweite Buch, „welches mich beim Leſen dieſer Schrift und zwar im zunehmenden Grade, je weiter ich darin komme, durchdringt und beſitzt, nicht beſſer, als durch eine ſüße und innige Behaglichkeit, durch ein Gefühl geiſtiger und leiblicher Geſundheit ausdrücken, und ich wollte dafür bürgen, daß es daſſelbe bei allen Leſern im Ganzen ſein muß. Ich erkläre mir dieſes Wohlſein aus der durchgängig darin herrſchenden ruhigen Klarheit, Glätte und Durchſichtigkeit, die auch nicht das Geringſte zurückläßt, was das Gemüth unbefriedigt und unruhig läßt, und die Bewegung deſſelben nicht weiter treibt, als nöthig iſt, um ein fröhliches Leben in dem Menſchen anzufachen und zu erhalten“. Von dem dritten Buche an bekam Schiller den Roman im Manuſkript zu leſen, und Goethe benutzte dankbar ſeine Bemerkungen, und fühlte ſich durch die Begeiſterung des Freundes zur fernern Arbeit belebt. Die Entwickelung des Hamlet im vierten Buche fand er trefflich, nur wünſchte er bloß in Rückſicht auf die Verkettung des Ganzen und der Mannigfaltigkeit wegen, die ſonſt in einem ſo hohen Grade behauptet worden ſei, daß dieſe Materie nicht ſo unmittelbar hinter einander vorgetragen, ſondern, wenn es anginge, durch einige bedeutende Zwiſchenumſtände unterbrochen würde. Bei der erſten Zuſammenkunft mit Serlo komme ſie zu ſchnell wieder auf’s Tapet und nachher im Zimmer Aureliens gleich wieder. Wenn Goethe dieſen Wink ſeines Freundes nicht mehr benutzen konnte, ſo ließ er einen andern ſeinem Werke zu Gute kommen. Es ſchien Schillern, daß Wilhelm Meiſter ein ſolches Geldgeſchenk, wie es ihm die Gräfin durch die Hände des Barons zukommen läßt, nach ſeinem zarten Verhältniſſe zu dieſer Dame nicht annehmen, und daß es ihm die Gräfin, zumal durch eine fremde Hand, gar nicht anbieten durfte. Der Leſer ſtutze hierbei und werde verlegen, wie er das Zartgefühl des Helden retten ſolle. Schiller glaube, daß dieſe Delikateſſe dadurch geſchont werden möchte, wenn ihm dieſes Geſchenk als Rembourſement für gehabte

Unkoſten gegeben und unter dieſem Titel von ihm angenommen würde [1]. — Man ſieht, daß Goethe im erſten Kapitel des vierten Buches ſeine Darſtellung nach dieſer Idee umgeändert hat; wenn er aber dieſes Geldgeſchenk ganz überging, würde man nichts vermiſſen. Daß am Ende der Lehrjahre Meiſter als Wohlthäter Mignon's durch ihren Oheim, den Markeſe, mit Geſchenken, die aus Juwelen, geſchnittenen Steinen und geſtickten Stoffen beſtehen, belohnt wird, und daß ihm auch die zurückgefallene Erbſchaft ſeines Pflegekindes zufallen ſoll, damit „ihm das nicht vorenthalten bleibe, was er verdient habe", will noch weniger gefallen. Denn dieſes Anerbieten widerſpricht der ſittlichen Reinheit, zu welcher ſich die ganze Handlung erhoben hat, und die berechnende Thereſe, welche ihrem Freunde zu „dieſen höchſten und ſchönſten Zinſen ſeines uneigennützigen Wohlthuns" Glück wünſcht, kann uns ein unangenehmes Gefühl ſchwerlich ausreden.

Ueber das fünfte Buch, welches bekanntlich Wilhelm's Uebertritt auf das Theater, die Aufführung des Hamlet, die Feuersbrunſt, das Verſchwinden der Philine, Wilhelm's Beſuch bei dem Landgeiſtlichen und Aureliens Tod enthält, war Schiller ganz entzückt. „Dieſes Buch", ruft er aus, „habe ich mit einer ordentlichen Trunkenheit und mit einer einzigen ungetheilten Empfindung geleſen. Selbſt im Meiſter iſt nichts, was mich ſo Schlag auf Schlag ergriffen und in ſeinem Wirbel unfreiwillig mit fortgenommen hätte. Erſt am Ende kam ich zu einer ruhigen Beſinnung. Wenn ich bedenke, durch wie einfache Mittel Sie ein ſo hinreißendes Intereſſe zu bewirken wußten, ſo muß ich mich noch mehr verwundern. Auch was das Einzelne betrifft, ſo fand ich darin treffliche Stellen" ꝛc. „Ich möchte mit dem nicht gut Freund ſein", ruft er aus, „der dieſes Werk Ihres Geiſtes nicht zu ſchätzen wüßte". Nur dieß Einzige hatte er zu tadeln, daß demjenigen Theile, der das Schauſpielweſen ausſchließlich angehe, mehr Raum gegeben ſei, als ſich mit der freien und weiten Idee des Ganzen zu vertragen ſcheine. „Es ſcheint zuweilen,

[1] Schiller's Briefwechſel mit Goethe, Theil 1, S. 113 f.

als ſchrieben Sie für den Schauſpieler, da Sie doch nur von dem Schauſpieler ſchreiben wollen. Die Sorgfalt, welche Sie gewiſſen kleinen Details in dieſer Gattung widmen, und die Aufmerkſamkeit auf einzelne kleine Kunſtvortheile, die zwar dem Schauſpieler und dem Direktor, aber nicht dem Publikum wichtig ſind, bringen den falſchen Schein eines beſondern Zweckes in die Darſtellung, und wer einen ſolchen Zweck auch nicht vermuthet, der möchte Ihnen gar Schuld geben, daß eine Privatvorliebe für dieſe Gegenſtände in Ihnen zu mächtig geworden ſei". Goethe antwortete, daß er „dieſe Erinnerungen wegen des theoretiſch-praktiſchen Gewäſches" benutzen und bei einigen Stellen die Scheere wirken laſſen werde, obgleich er das erſte Manuſkript faſt ſchon um ein Drittel verkürzt habe. Eine Schrift, welche einem beſondern Zwecke diente, konnte Schiller gar nicht für ein ächtes poetiſches Werk halten; in dem Wilhelm Meiſter kommt aber auch jetzt noch in den erſten fünf Büchern ſo vieles über die mimiſche Kunſt vor, daß Goethe's urſprünglicher Plan, in dieſem Roman das Schauſpielerweſen eigens zu behandeln, nicht zu verkennen iſt [1]. — Nicht ſo zufrieden ſcheint unſer Kunſtkritiker mit dem ſechsten Buch, „den Bekenntniſſen einer ſchönen Seele", geweſen zu ſein. Wenigſtens dämpfte der ihm widerſtrebende Inhalt die Freude über die Ausführung, und auch an dieſer hatte er manches zu tadeln. Der Gegenſtand, meinte er, könnte von keiner glücklichern Seite gefaßt ſein; der ſtille Verkehr der Stiftsdame mit dem Heiligen in ſich ſei gut eröffnet, der Gang, den ſie nehme, mit der Natur äußerſt übereinſtimmend, ihr Uebergang von der Religion überhaupt zu der chriſtlichen durch die Erfahrung der Sünde, ſei meiſterhaft gedacht. Nur ſeien die leitenden Ideen des Ganzen zu leiſe angedeutet, manchem Leſer werde es auch vorkommen, als wenn die Geſchichte ſtill ſtehe. „Ihr Beſtreben durch Vermeidung der trivialen Terminologie der Andacht Ihren Gegenſtand zu purificiren und gleichſam wieder ehrlich zu machen", fügt er hinzu, „iſt mir nicht entgangen; aber einige Stellen habe

[1] Vergleiche Ueber den Goethe'ſchen Briefwechſel von Gervinus, S. 71.

ich doch angeſtrichen, an denen, wie ich fürchte, ein chriſtliches Gemüth eine zu leichtſinnige Behandlung tadeln möchte". — Ausdrücke dieſer Art ſind aber doch noch ſtehen geblieben, und allenthalben ſieht man Goethe's Geſinnung durch, „daß das Ganze auf den edelſten Täuſchungen und auf der zarteſten Verwechſelung des Subjektiven und Objektiven beruhe" [1]. Da Nataliens Tante ihre Geſchichte ſelbſt erzählt, ſo hätte ſie Goethe vielleicht mehr Wärme und Innigkeit für ihr Lebensintereſſe ausdrücken laſſen müſſen. In Betreff des Gegenſtandes vermißte Schiller, daß über das Eigenthümliche chriſtlicher Religion und chriſtlicher Religionsſchwärmerei noch zu wenig geſagt, daß dasjenige, was dieſe Religion einer ſchönen Seele ſein oder vielmehr was eine ſchöne Seele aus ihr machen könne, noch nicht genug angedeutet ſei. Nach ſeiner Anſicht konnte er dieſer Stiftsdame, welche nur das Geiſtige in ſich ausgebildet und das Sinnliche mit dem Geiſtigen nicht in Uebereinſtimmung gebracht hatte, unmöglich das Lob einer ſchönen Seele ertheilen [2]. Ganz in dem Sinne Schiller's ordnet ſie Goethe überall ihrer Nichte unter, und läßt den Lothario am Ende des achten Buches folgende Worte ſprechen: „Meine Schweſter Natalie iſt hiervon ein lebhaftes Beiſpiel. Unerreichbar wird immer die Handlungsweiſe bleiben, welche die Natur dieſer ſchönen Seele vorgeſchrieben hat. Ja, ſie verdient dieſen Ehrennamen vor vielen andern, mehr, wenn ich ſagen darf, als unſere edle Tante ſelbſt, die zu der Zeit, als unſer guter Arzt jenes Manuſkript ſo rubricirte, die ſchönſte Natur war, die wir in unſerm Kreiſe kannten. Indeß hat Natalie ſich entwickelt und die Menſchheit freut ſich einer ſolchen Erſcheinung".

Als er endlich das letzte Buch zugeſchickt erhielt, ſah er, wie trefflich ſich daſſelbe an das ſechste Buch anſchließe und wie viel durch die Anticipation des letztern gewonnen ſei: man kenne die Familie ſchon lange, ehe ſie eigentlich komme, man glaube in eine ganz anfangloſe Bekanntſchaft zu blicken; es ſei eine Art von optiſchem Kunſtgriff, der eine treffliche

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 130.
[2] Siehe Theil 2, S. 312.

Wirkung mache. Der ſo weiſe aufgeſparte Friedrich, der durch ſeine Turbulenz am Ende die reife Frucht vom Baume ſchüttele, und zuſammenwehe, was zuſammengehöre, erſchien ihm bei der Kataſtrophe gerade ſo, wie einer, der uns aus einem bänglichen Traum durch Lachen aufweckt. Von der Gemäldeſammlung des Großvaters, ſagte er, ſei ein vortrefflicher Gebrauch gemacht; ſie ſei ordentlich eine mitſpielende Perſon und rücke ſelbſt an das Lebendige. So meinte er auch von dem Saale der Vergangenheit, er vermiſche auf eine herrliche Weiſe die äſthetiſche Welt mit der lebendigen und wirklichen. „Wie iſt es Ihnen gelungen", ſchreibt er, „den großen, ſo weit aus einander geworfenen Kreis und Schauplatz von Perſonen und Begebenheiten wieder ſo eng zuſammen zu rücken! Es ſteht da, wie ein ſchönes Planetenſyſtem; alles gehört zuſammen, und nur die italieniſchen Figuren knüpfen, wie Kometen-Geſtalten, und ſchauerlich, wie dieſe, das Syſtem an ein entfernteres und größeres an. Alle untergeordnete Geſtalten treten völlig aus dem Syſtem heraus und löſen ſich als fremdartige Weſen davon ab, nachdem ſie ihren poetiſchen Zweck erfüllt haben". Nur von der Mariane meinte er, daß ſie faſt dem Roman zum Opfer geworden ſei, da ſie der Natur nach noch zu retten war. „Um ſie werden daher immer noch bittere Thränen fließen, wenn man ſich bei den andern Nebenperſonen gern von dem Individuum ab zur Idee des Ganzen wendet". Den italieniſchen Markeſe Cipriani hatte Goethe in der erſten Ausarbeitung des Manuſkripts nur aus Veranlaſſung ſeiner Kunſtliebhaberei in die adlige Familie eingeführt. Schiller wollte die Erſcheinung dieſes Mannes beſſer motivirt haben, damit ſeine Dazwiſchenkunft nicht als Nothdurft erſcheine, ſondern aus der Organiſation des Ganzen hervorgehe. „Wäre nicht aus dieſem Markeſe eine alte Bekanntſchaft des Lothario oder des Oheims zu machen und ſeine Herreiſe ſelbſt mehr ins Ganze zu verflechten"? Ein Wink, welchen Goethe aufs beſte benutzte [1]. So ſchien den ſchwer zu Befriedigenden auch die Erſcheinung der Gräfin mit ihrem Gemahl im achten

[1] Goethe's Werke in Duodez, Band 20, S. 148, 239 und 247.

Buche[1] nicht gehörig motivirt; ſie komme zu der Entwickelung, ſagte er, aber nicht aus derſelben. Dagegen nannte er die wiederholt und nachdrücklich eingeſchärfte[2] Unart des kleinen Felix, aus der Flaſche zu trinken, welche einen ſo wichtigen Erfolg herbeiführt, eine der glücklichſten Ideen des Plans. „Es gibt mehrere dieſer Art im Roman, die insgeſammt ſehr ſchön erfunden ſind. Sie knüpfen auf eine ſo ſimple und naturgemäße Art das Gleichgültige an das Bedeutende, und verſchmelzen die Nothwendigkeit mit dem Zufall". Auch auf einen chronologiſchen Verſtoß machte Schiller aufmerkſam, nach welchem Mignon, als ſie ſtirbt, ein und zwanzig und Felix zu derſelben Zeit zehn oder eilf Jahre alt ſein müßte; Goethe tilgte aber dieſen Fehler ſorgſam durch Abänderung der betreffenden Stelle[3].

Von ſolchen einzelnen Bemerkungen erhob er ſich bald zur Betrachtung der Charaktere und ſuchte ſich der Idee und Organiſation des Ganzen zu bemächtigen. Er ließ ſich zu dieſem Zwecke das Koncept von dem noch ungedruckten ſiebenten Buche noch einmal ſchicken und durchlas nun alle acht Bücher des Romans, obgleich nur flüchtig, in zwei Tagen. Er verſprach, daß in dem ganzen Monat Juli 1796 die Unterhaltung über den Roman nie verſiegen ſolle, und er nahm ſich vor, die nächſten vier Monate ganz „einer wahrhaft äſthetiſchen Schätzung des ganzen Kunſtwerkes" zu widmen — von welcher unterbliebenen ausführlichen Charakteriſtik die unvergleichlichen Urtheile, welche wir hier zu einem Ganzen verbinden, die Bauſteine ſind. Er zählte es zu dem ſchönſten Glück ſeines Daſeins, daß er die Vollendung dieſes Produkts erlebt habe, daß ſie noch in die Periode ſeiner ſtrebenden Kräfte falle, daß er aus dieſer reinen Quelle noch ſchöpfen könne. Alles, was in ihm Realität ſei, wollte er zum reinſten Spiegel des Geiſtes ausbilden, welcher in der Hülle dieſer Schrift lebe, und er ſagte, er habe es noch nie

[1] Goethe's Werke in Duodez, Bd. 20, S. 180.

[2] Ebendaſelbſt Bd. 19, S. 137; Bd. 20, S. 140 und 294.

[3] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 2, S. 96; vergleiche Goethe's Werke, Bd. 20, S. 135.

ſo lebhaft, als bei dieſer Gelegenheit, erfahren, daß es dem Vortrefflichen gegenüber keine Freiheit gebe, als die Liebe!

Auch ſeine Bemerkungen über die Charaktere bezogen ſich vorzüglich auf das achte Buch des Romans, welches mit den beiden vorhergehenden Goethe damals ganz neu geſchaffen zu haben ſcheint, während die andern Bücher ſchon früher entſtanden waren und zu dieſer Zeit nur umgearbeitet wurden. Die Charaktere der Stiftsdame, Nataliens und Thereſens fand er bewundernswürdig ſchön und wahr nüancirt. In der erſten ſah er eine Heilige, in der letzten eine vollkommene Irdiſche, in Natalien, weil ſie das Heilige mit dem Menſchlichen vereinige, eine wahrhaft menſchliche Natur und zugleich eine ſchöne Seele [1] — und er fand es trefflich, daß ſie die Liebe, als einen Affekt, als etwas Ausſchließliches und Beſonderes, gar nicht kenne [2], weil ſie ihr permanenter Charakter ſei. Auch lobte er den Uebergang von dem Geſpräch mit Wilhelm über die Liebe und über ihre Unbekanntſchaft mit dieſer Leidenſchaft zu dem Saal der Vergangenheit. „Gerade die Gemüthsſtimmung, in welche man durch dieſen Saal verſetzt wird, erhebt über alle Leidenſchaft, die Ruhe der Schönheit bemächtigt ſich der Seele und dieſe gibt den beſten Aufſchluß über Nataliens liebefreie und doch ſo liebevolle Natur.“ Dagegen komme die gute Gräfin bei der poetiſchen Wirthſchaftsrechnung ſchlecht weg, aber es ſei in dieſem Charakter, der bloß in der Gewalt der äußern Umſtände bleibe und für den es daher keine Entwickelung gebe, die ihm ſeine Ruhe und ſein Wohlbefinden garantiren könne, nur das Naturgeſetz ausgeſprochen.

Beſonders weilte Schiller bei Mignon und dem Harfner. Beim Aufſchlagen des Manuſkripts fiel ſein Blick zuerſt auf das Lied der Mignon im achten Buch [3], welches ihn ſo tief bewegte, daß er den Eindruck nicht mehr auslöſchen konnte. „Aus der Maſſe der Eindrücke, die ich empfangen, ragt mir in dieſem Augenblick Mignon's Bild am ſtärkſten hervor!“ Nur glaubte er, daß für dieſe ſo ſtark intereſſirte Empfindung

[1] Nach der Theorie Theil 2, S. 311 f.

[2] Goethe's Werke in Duodez, Bd. 20, S. 195.

[3] „So laßt mich ſcheinen bis ich werde“ ꝛc.

noch mehr geſchehen müſſe, als ihr gegeben worden ſei. Der Leſer verlange, daß ihm etwas von der gewaltigen und tiefen Rührung, welche Mignon's Tod in ihm ſelbſt zurücklaſſe, in ihren Freunden begegne, aber er fühle ſich getäuſcht, ja beinahe verletzt. „Es fällt auf," ſagt Schiller, „wenn unmittelbar nach dem angreifenden Auftritt ihres Todes der Arzt eine Spekulation auf ihren Leichnam macht, und dieſes lebendige Weſen, die Perſon, ſo ſchnell vergeſſen kann, um ſie nur als das Werkzeug eines artiſtiſchen Verſuches zu betrachten; eben ſo fällt es auf, daß Wilhelm, der doch die Urſache ihres Todes iſt, und es auch weiß, in dieſem Augenblick für jene Inſtrumententaſche Augen hat, und in Erinnerung vergangener Scenen ſich verlieren kann [1], da die Gegenwart ihn doch ganz beſitzen ſollte." Goethe ſcheint dieſe „ſentimentaliſche Forderung," wie ſie Schiller nach ſeiner Theorie nennt, wenig berückſichtigt zu haben, und Schiller wünſchte endlich nur, daß der Uebergang zu einem neuen Intereſſe mit einem neuen Kapitel bezeichnet worden wäre [2]. Uebrigens fand er dieſes reine und ſchöne Weſen zu dem poetiſchen Leichenbegängniß trefflich geeignet; weil ſich in ihm nichts, als die Menſchheit darſtelle, könne es zur reinſten Wehmuth und zu einer wahren menſchlichen Trauer bewegen. „Was bei jedem andern Individuum unſtatthaft, ja empörend ſein würde, wird hier edel und erhaben."

Vorzüglich ſchön ſchien es ihm gedacht, daß Goethe das praktiſch Ungeheure, das furchtbar Pathetiſche in Mignon's und des Harfenſpielers Schickſal von dem theoretiſch Ungeheuern, von den Mißgeburten des Verſtandes [3] — daß er „die ungeheuern Schickſale beider von frommen Fratzen" ableite, ſo daß der reinen und geſunden Natur nichts aufgebürdet werde. „Nur im Schooß des dummen Aberglaubens werden dieſe monſtroſen Schickſale ausgeheckt, die Mignon

[1] Goethe's Werke in Duodez, Bd. 20, S. 206 und 207.

[2] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 2, S. 227.

[3] Dieſes praktiſch Ungeheure entſpricht dem praktiſch (dynamiſch) Erhabenen, und das theoretiſch Ungeheure dem theoretiſch (mathematiſch) Erhabenen; ſiehe Theil 2, S. 326.

und den Harfenſpieler verfolgen." Daß es aber nicht eigentlich ausgeſprochen ſei, daß der Harfenſpieler Mignon's Vater iſt, thue nur deſto mehr Effekt. Man mache dieſe Bemerkung nun ſelbſt, erinnere ſich, wie nahe ſich dieſe zwei geheimnißvollen Naturen lebten und blicke in eine unergründliche Tiefe des Schickſals hinab. Er trug ſpäter noch einen andern Gedanken nach. Immer ſei es doch das Pathetiſche, was die Seele zuerſt in Anſpruch nehme; erſt ſpäterhin reinige ſich das Gefühl zum Genuß des ruhigen Schönen. Mignon werde wahrſcheinlich bei jedem erſten und auch zweiten Leſen die tiefſte Furche zurücklaſſen; „aber ich glaube doch, daß es Ihnen gelungen ſein wird, wornach Sie ſtrebten — dieſe pathetiſche Rührung in eine ſchöne aufzulöſen."

In den Oheim, bemerkte Schiller mit Recht, habe Goethe am meiſten von ſeiner eigenen Natur hineingelegt. Man erinnere ſich nur ſeiner ſonderbaren Vorliebe für gewiſſe Naturkörper, ſeines ausgebildeten Kunſtſinnes, ſeiner Anſichten über Welt und Menſchen im ſechsten Buche![1] Jarno, ſagte er, bleibe ſich bis ans Ende gleich, und daß er Lydie zu ſeiner Frau wähle, ſetze ſeinem Charakter die Krone auf. Während Menſchen, wie Wilhelm und Lothario, nur glücklich ſeien in Verbindung mit harmoniſirenden Weſen, könne es ein Menſch, wie Jarno nur mit einem kontraſtirenden werden. Denn dieſer müſſe immer etwas zu thun, zu denken und zu unterſcheiden haben. Von Lothario äußert er, daß ſich derſelbe von allen Hauptcharakteren am wenigſten herausſtelle, und er ſucht dieß, aus ſeiner Theorie, durch deſſen Annäherung an das Ideal zu rechtfertigen. Ein ſolcher Charakter könne in einer einzelnen Handlung oder Rede, alſo überhaupt in dem Medium, durch welches die Sprache wirke, gar nicht erſcheinen. Aber kann ihn uns, muß man fragen, nicht eine Maſſe mannigfaltiger Handlungen anſchaulich zeichnen? Schiller ſprach durch jene Rechtfertigung ſtillſchweigend der allgemeinen Zeichnung ſeines eigenen ideellen Figuren das Wort.

Als er endlich das Ganze überſchaute, konnte er nicht aufhören, ſeine Freude über den Charakter des Helden ſelbſt

[1] Goethe's Werke in Duodez, B. 20, S. 337 ff.

auszudrücken. Er hätte nicht glücklicher gewählt werden können, wenn ſich ſo etwas wählen läßt. Nur an einem ſolchen Charakter konnte das Problem aufgeworfen und gelöſ't werden, und kein anderer hätte ſich ſo gut zu einem Träger der Begebenheiten geeignet. Sein Hang zum Reflektiren halte den Leſer im raſcheſten Laufe der Handlung ſtill und nöthige ihn, immer vorwärts und rückwärts zu ſehen. „Er ſammelt, ſo zu ſagen, den Geiſt, den Sinn, den innern Gehalt von allem ein, was um ihn herum vorgeht, verwandelt jedes dunkle Gefühl in einen Begriff und Gedanken, ſpricht jedes Einzelne in einer allgemeinern Formel aus, legt uns von allem die Bedeutung näher, und indem er dadurch ſeinen eigenen Charakter erfüllt, erfüllt er zugleich auf's vollkommenſte den Zweck des Ganzen.“ „Weil ihm die Welt, in die er tritt, neu iſt, wird er von ihr lebhafter frappirt, und beſchäftigt, ſie ſich zu aſſimiliren, führt er uns in ihr Inneres ein und zeigt uns, was in ihr Reales für den Menſchen enthalten iſt. Alle äußere Erſcheinungen prüft er an dem reinen und moraliſchen Bild der Menſchheit, welches in ihm wohnt, und beſtimmt zugleich ſeine ſchwankenden Ideen durch die Erfahrung. So hilft dieſer Charakter wunderbar in allen vorkommenden Fällen und Verhältniſſen, das rein Menſchliche aufzufinden und herauszuleſen. Sein Gemüth iſt ein treuer, aber doch kein bloß paſſiver Spiegel der Welt.[1] Wilhelms Verirrung zu Thereſen iſt trefflich gedacht, motivirt, behandelt und noch trefflicher benutzt. Ueberaus treffend ſchildert ihn ſeine Unzufriedenheit mit ſich ſelbſt, wenn er Thereſen ſeine Liebesgeſchichte aufſetzt. Weil ſein Werth in ſeinem Gemüth und Streben, nicht in ſeinem Handeln und Wirken liegt, muß ihm ſein Leben, ſobald er einem andern davon Rechenſchaft geben will, ſo gehaltleer vorkommen, während Charaktere, wie Thereſe, ihren Werth immer in baarer Münze aufzählen können. Daß dieſes hellſehende Weib eine ihr ſelbſt ſo fremde Vorſtellungs- und Empfindungs-

[1] Göthe ſelbſt legt im Meiſter (Werke Bd. 19, S. 180 f.) indirekt über den Charakter des Helden und des ganzen Romans Rechenſchaft ab. „Der Romanheld muß leidend, wenigſtens nicht in hohem Grade wirkend ſein ꝛc.“

weiſe anerkennt, iſt ein ſchöner Beweis für die objektive Realität derſelben, ſo wie ſie ſelbſt durch ihren Sinn und ihre Neigung zu jener höhern Natur in ihrer Sphäre achtenswerth wird.“ Das Benehmen Wilhelm's in jener komplicirten Lage, wo er Thereſen weder länger lieben noch ihr entſagen kann, bis ſich allmählig das Mißverhältniß leiſe löſ't und ſich die neue Verbindung mit Natalien ſanft knüpft, fand er nach reifer Erwägung mit der höchſten Delikateſſe behandelt, ohne daß im geringſten gegen die Wahrheit der Empfindung verſtoßen wäre.

Indem ſich nun Schiller zu einem ſolchen wahren und reinen Ausleger der Tugenden des Werkes machte, konnten ſeinem Tiefblick endlich auch deſſen Fehler nicht entgehen. Da freut es ihn nun, daß Wilhelm im achten Buche[1] ſich jenen impoſanten Autoritäten, dem Jarno und dem Abbé, gegenüber zu fühlen anfange. Aber berechtigt uns, wirft er ein, dieſer einzelne Beweis von erhöhtem Selbſtgefühl zu der Annahme, daß er, bei ſeinem ehrlichen Mißtrauen gegen ſich ſelbſt und ſeinen Stand, in dieſem Kreis eine vollkommene Freiheit behaupten wird? Werden ihn Lothario's vornehmes Weſen und Nataliens doppelte Würde des Herzens und des Standes nicht in einer gewiſſen Inferiorität erhalten? Wird er den Bürger ganz vergeſſen können und muß er das nicht, wenn ſich ſein Schickſal vollkommen ſchön entwickeln ſoll?“

Da dieſem Mißſtand nicht abzuhelfen war, ſo wünſchte Schiller, daß Wilhelm wenigſtens nach ſeinem Aeußern einer ſolchen vornehmen Geſellſchaft ganz anzugehören ſcheine. Es freute ihn deßwegen das, was Wernern über ſeine äußerliche Erſcheinung in den Mund gelegt iſt;[2] und er meinte, auch der Graf könnte im achten Buch dazu benutzt werden, Wilhelmen zu völliger Ehre zu bringen. „Wie wenn der Graf, der Ceremonienmeiſter des Romans, ihn durch ſein achtungsvolles Betragen und durch eine gewiſſe Art der Behandlung, die ich Ihnen nicht näher zu bezeichnen brauche, auf einmal aus ſeinem Stande heraus in einen höhern ſtellte, und ihm

[1] Goethe's Werke in Duodez Bd. 20, S. 209.
[2] Ebendaſelbſt Bd. 20, S. 132 f.

dadurch auf gewiſſe Art den noch fehlenden Adel ertheilte? Gewiß, wenn ſelbſt der Graf ihn diſtinguirte, ſo wäre das Werk gethan.“ Goethe benutzte dieſen Wink, und der Graf verwechſelt jetzt bei ſeiner Ankunft auf Nataliens Schloß unſern Meiſter mit einem Lord, den er im Gefolge des Prinzen in ſeinem Haus geſehen habe.[1] Ueberhaupt hielt Schiller ſeine Meinung über Bürgerthum und Adel bei dieſer Gelegenheit nicht zurück. Die gute Societät, ſchreibt er, werde in den frühern Büchern des Romans gewiß daran den größten Anſtoß nehmen, daß Wilhelm ſich ſo gern bei dem Schauſpieler-Volk aufhalte, er aber gedenke in ſeiner Beurtheilung hierüber die Köpfe zurecht zu ſtellen. Er fand es denn auch überaus ſchön, daß Goethe, bei aller gebührenden Achtung für gewiſſe äußere poſitive Formen, ſo bald es auf etwas rein Menſchliches ankomme, Geburt und Stand in ihre völlige Nullität zurückweiſe und zwar, wie billig, ohne auch nur ein Wort darüber zu verlieren. „Aber was ich für eine offenbare Schönheit halte, werden Sie ſchwerlich allgemein gebilligt ſehen. Manchem wird es wunderbar vorkommen, daß ein Roman, der ſo gar nichts „Sansculottiſches“ hat, vielmehr an manchen Stellen der Ariſtokratie das Wort zu reden ſcheint, mit drei Heirathen endigt, die alle drei Mißheirathen ſind.“ Nur wünſchte er, daß der falſchen Beurtheilung dieſer Entwickelung durch einige Worte aus Lothario's Munde begegnet würde, welcher als der ariſtokratiſche Charakter bei Leſern aus ſeiner Klaſſe am meiſten Glauben finde und bei dem die Mesalliance auch am meiſten auffalle. Das ſei auch eine gute Gelegenheit für Lothario, ſeinen vollendeten Charakter zu zeigen. Goethe hat dieſen Rath nicht befolgt, vielleicht um gewiſſen Vorurtheilen nicht zu nahe zu treten.

Die religiöſe Verirrungsgeſchichte, die Schiller im Geiſterſeher gezeichnet hatte, und der Bildungsgang des Julius, den wir aus den Philoſophiſchen Briefen kennen lernten, gingen weſentlich von philoſophiſchen Intereſſen aus. Wie mußte es ihn wundern, daß Goethe in Wilhelm Meiſter

[1] Goethe's Werke in Duodez, Bd. 20, S. 290 f.

einen Menſchen habe erziehen können, ohne auf Bedürfniſſe zu ſtoßen, denen nur die Philoſophie begegnen kann! „Ich geſtehe," ſchreibt er, „es iſt etwas ſtark, in unſerm ſpekulativiſchen Zeitalter einen Roman von dieſem Inhalt und von dieſem weiten Umfang zu ſchreiben, worin „das Einzige, was noth iſt" ſo leiſe abgeführt wird — einen ſo ſentimentaliſchen Charakter, wie Wilhelm doch immer bleibt, ſeine Lehrjahre ohne Hülfe jener würdigen Führerin vollenden zu laſſen!" Schiller ſchreibt dieſe Beſeitigung der Metaphyſik nur der äſthetiſchen Richtung zu, welche Goethe im ganzen Roman genommen. Innerhalb der äſthetiſchen Geiſtesſtimmung rege ſich kein Bedürfniß nach jenen Troſtgründen, die aus der Spekulation geſchöpft werden müſſen; ſie habe Selbſtſtändigkeit, Unendlichkeit in ſich, nur wenn ſich das Sinnliche und Moraliſche im Menſchen feindlich entgegen ſtreben, müſſe bei der reinen Vernunft Hülfe geſucht werden. Die geſunde und ſchöne Natur brauche keine Moral, ja ſie brauche keine Gottheit und keine Unſterblichkeit, um ſich zu ſtützen und zu halten. Dieſe drei Punkte, um welche ſich alle Spekulation drehe, könnten einem äſthetiſch ausgebildeten Gemüth nie zu ernſtlichen Angelegenheiten und Bedürfniſſen werden, ſondern dienten ihm nur zu einem poetiſchen Spiel.[1] Aber unſer Freund beſitze ja jene äſthetiſche Freiheit noch nicht vollkommen, welche ihn ganz ſicher ſtellte, nie in Verlegenheiten zu gerathen, gewiſſer Hülfsmittel der Spekulation nicht zu bedürfen.[1] Er ſei eine ſentimentaliſche Natur, der es an einem gewiſſen philoſophiſchen Gange nicht fehle; käme er einmal alſo ins Spekulative hinein, ſo möchte es bei dieſem Mangel eines philoſophiſchen Fundaments bedenklich um ihn ſtehen. Denn nur die Philoſophie könne das Philoſophiren unſchädlich machen und vor Myſticismus verwahren. So habe ein gewiſſer äſthetiſcher Mangel der Stiftsdame die Spekulation zum Bedürfniß gemacht, und ſie habe ſich in die Herrnhuterei verirrt, weil ihr die

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe Theil 2, S. 130 f. Derſelbe Gedanke iſt ſchon im Leben und Ideal und in den äſthetiſchen Briefen ausgeſprochen.

Philoſophie nicht zu Hülfe gekommen ſei; als Mann hätte ſie vielleicht alle Irrgänge der Metaphyſik durchwandert. Da nun Goethe's Zögling die äſthetiſche Reife nicht beſitze, daß er dem Bedürfniſſe einer philoſophiſchen Bildung ganz entrückt wäre, da er nicht Realiſt genug ſei, um nie nöthig zu haben, ſich an der reinen Vernunft zu halten, ſollte im Roman für die Bedürfniſſe ſeiner idealen Natur nicht mehr geſorgt ſein? Schiller ſchlug dem Freunde deßwegen vor, manche philoſophiſche Materien in ſeinem Werke nicht zu umgehen, ſondern in ſeiner Weiſe zu löſen. Das war aber von Goethe etwas verlangt, was er nicht leiſten konnte, und er unterließ es.

Wir erinnern uns, daß Schiller ſelbſt, im Geiſterſeher und in den Philoſophiſchen Briefen die eigentliche Entwickelung des Prinzen und des Julius erſt dann eintreten läßt, wenn ſie ſelbſtſtändig geworden ſind [1]. Und nun mußte er den Wilhelm Meiſter noch am Ende ſeiner Lehrjahre in einem ſolchen Zuſtande der Unmündigkeit ſehen, in welchem ſeine eigenen Helden nur dann ſind, ehe bei ihnen die Bildung überhaupt beginnt!! Ja auch, wenn er ſich Meiſters Zukunft vergegenwärtigte, ſah er ihn eine abhängige Rolle ſpielen! Dieſe Unſelbſtſtändigkeit widerſtrebte dem Charakter und Sinn Schiller's eben ſo ſehr, als jener Mangel an Philoſophie. Aber der Beurtheiler ſah auch hier von ſeinem eigenſten Weſen ab, und ſuchte Wilhelm's Charakter in ſeinem objektiven Daſein aufzufaſſen und zu würdigen. Er beſtimmte das Ziel, bei welchem Meiſter endlich anlange, und hiermit die Einheit des Romans dahin: „er trete von einem leeren und unbeſtimmten Ideal in ein beſtimmtes thätiges Leben, aber ohne die idealiſirende Kraft dabei einzubüßen.“ Die zwei entgegengeſetzten Abwege von dieſem glücklichen Zuſtand ſeien in dem Roman dargeſtellt, und zwar in allen möglichen Nüancen und Stufen. Dieſe beiden Irrwege nennt er an einer andern Stelle die Phantaſterei und die Philiſterhaftigkeit, welche letzte Wilhelm's Freund Werner nach ſeiner traurigen Verwandlung im achten Buche [2] leibhaft darſtelle. Von jener

[1] Siehe Theil 2, S. 27 und 39 f.

[2] Goethe's Werke in Duodez, Bd. 20, S. 132.

unglücklichen Expedition an, wo Wilhelm ein Schauſpiel aufführen wollte, ohne an den Inhalt gedacht zu haben, bis auf den Augenblick, wo er — Thereſen zu ſeiner Gattin wähle, habe er den ganzen Kreis der Menſchheit einſeitig durchlaufen; zuletzt aber ſtehe er in einer ſchönen menſchlichen Mitte da. „Daß er nun weiter unter der ſchönen und heitern Führung der Natur durch Felix von dem Idealiſchen zum Reellen, von einem regen Streben zum Handeln und zur Erkenntniß des Wirklichen übergeht, ohne doch dasjenige dabei einzubüßen, was in jenem erſten ſtrebenden Zuſtand Reales war, daß er Beſtimmtheit erlangt, ohne die ſchöne Beſtimmbarkeit zu verlieren, daß er ſich begrenzen lernt, aber in dieſer Begrenzung ſelbſt, durch die Form, wieder den Durchgang zur Unendlichkeit findet [1] — dieſes nenne ich die Kriſis ſeines Lebens, das Ende ſeiner Lehrjahre, und dazu ſcheinen ſich mir alle Anſtalten in dem Werke auf das vollkommenſte zu vereinigen. Das ſchöne Naturverhältniß zu ſeinem Kinde und die Verbindung mit Nataliens edler Weiblichkeit garantiren dieſen Zuſtand der geiſtigen Geſundheit, und wir ſehen ihn, wir ſcheiden von ihm auf einem Wege, der zu einer endloſen Vollkommenheit führt.“ Goethe nun, fährt der Kritiker fort, habe den Begriff der Lehrjahre theils nicht deutlich genug ausgeſprochen, theils in eine zu enge Grenze eingeſchloſſen. Wie könne Wilhelm bloß dadurch, daß ſich das Vaterherz bei ihm erkläre, losgeſprochen werden [2]? Schiller wünſche daher, daß die Beziehung aller einzelnen Glieder des Romans auf jenen philoſophiſchen Begriff klarer gemacht würde; zumal für das deutſche Publikum ſei dieß nöthig, welches immer einen beſtimmten Ideengehalt aus einem Dichtwerke behalten wolle und oft nicht mehr behalte.

Auch dieſen gerechten Wunſch zu erfüllen, war Goethen unmöglich. Ein Alles beherrſchender Grundgedanke fehlte ihm in der That bei dieſem Roman, er ließ ſich nur durch den Geſichtspunkt führen, den der Abbé als Maxime angenommen hatte, daß der Erzieher nicht vor Irrthum zu bewahren,

[1] „Der Menſch iſt nicht eher glücklich, als bis ſein unbedingtes Streben ſich ſelbſt ſeine Begrenzung beſtimmt“; Goethe's Werke Bd. 20, S. 218.

[2] Goethe's Werke Bd. 20, S. 128 und 137.

ſondern den Irrenden zu leiten habe, ja ihn ſeinen Irrthum aus vollen Bechern ausſchlürfen laſſen müſſe. Denn wenn der Menſch ſeinen Irrthum ganz erſchöpfe, lerne er ihn und ſich ſelbſt kennen, und finde endlich den rechten, das heißt, den Weg, welcher ſeiner Natur gemäß ſei.[1] Dieſe Anſicht des Abbé, nach welcher Wilhelm von jenen Mächten des Thurms geleitet wird, erklären den Titel: Lehrjahre; nach der gewöhnlichen Sprachweiſe ſind es Irrjahre. Am Schluſſe jener „Lehrjahre" „kann ſeine eigene Bildung erſt anfangen."[2] Wegen dieſes Mangels an einem durchgeführten Grundgedanken fehlt in dem Leben Meiſter's auch aller ſtetige Entwickelungsgang. „Man ſucht einen Mittelpunkt," charakteriſirt Goethe ſelbſt ſeinen Roman, „und das iſt ſchwer und nicht einmal gut. Ich ſollte meinen, ein reiches mannigfaltiges Leben, das an unſern Augen vorübergeht, wäre auch an ſich etwas, ohne ausgeſprochene Tendenz, die doch bloß für den Begriff iſt."[3]

Der Roman, bemerkte Schiller weiter, nähert ſich in mehrern Stücken und unter andern auch darin der Epopöe, daß er Maſchinen hat, welche in gewiſſem Sinn die Götter oder das regierende Schickſal vertreten. Ein verborgen wirkender höherer Verſtand, die Mächte des Thurms, begleitet und führt ihn von ferne, ohne die Natur in ihrem freien Gange zu ſtören, zu einem Ziele, von dem er ſelbſt keine Ahnung hat.[4] So leiſe und locker auch dieſer Einfluß iſt, ſo iſt er doch wirklich da. Das Ganze erhält hierdurch eine ſchöne Zweckmäßigkeit, ohne daß der Held einen Zweck hat. An dieſer planmäßigen geheimen Führung Wilhelm's durch Jarno und den Abbé lobte es Schiller's erſtaunlich feines Kunſtgefühl, daß alle Schwere und Strenge vermieden worden wäre, und die Motive zu ihr eher aus einer Grille, als aus moraliſchen Quellen hergenommen ſeien. Der Begriff einer

[1] Goethe's Werke Bd. 20, S. 123, S. 167 und S. 177.

[2] Ebendaſelbſt Bd. 20, S. 131.

[3] Eckermann's Geſpräche mit Goethe Theil 1, S. 194 (zweite Auflage).

[4] Bei Eckermann Theil 1, S. 194, ſagt Goethe, daß ſich im Roman die Leitung des Menſchen durch eine höhere Hand ausſpreche — was aber nur von höhern Menſchenhänden verſtanden ſein kann.

Maſchinerie werde dadurch wieder aufgehoben, indem doch die Wirkung bleibe; alles bleibe, was die Form betrifft, in den Gränzen der Natur, und nur das Reſultat ſei mehr, als die bloße, ſich ſelbſt überlaſſene Natur hätte leiſten können.

Deſſen ungeachtet war Schiller, wie man aus einigen Ausdrücken ſieht, dieſer Maſchinerie (welche eigentlich den Zweck hat, das innere pſychologiſche Entwickelungsgeſetz zu vertreten) abhold. „Wenn je eine poetiſche Erzählung," ſpricht er, „des Wunderbaren und Ueberraſchenden entbehren konnte, ſo iſt es Ihr Roman; und gar leicht kann einem ſolchen Werke ſchaden, was ihm nicht nützt. Es kann geſchehen, daß die Aufmerkſamkeit mehr auf das Zufällige geheftet wird, und daß das Intereſſe des Leſers ſich konſumirt, Räthſel aufzulöſen, da es auf den innern Geiſt koncentrirt bleiben ſollte." Unter dieſem „Wunderbaren und Ueberraſchenden" ſind gewiß nur die geheimnißvollen Veranſtaltungen der Mächte des Thurms zu verſtehen. So hatte er auch ſchon früher an Goethe's Egmont das Wunder der Erſcheinung der Freiheit in Klärchens Geſtalt getadelt, wodurch die ſinnliche Wahrheit des Stückes muthwillig zerſtört werde.[1] Noch beſtimmter ſpricht er ſich über unſern Roman in einem ſpätern Briefe vom Jahre 1797 aus: „Es iſt offenbar zu viel von der Tragödie im Meiſter; ich meine das Ahnungsvolle, das Unbegreifliche, das ſubjektiv Wunderbare, welches zwar mit der poetiſchen Tiefe und Dunkelheit, aber nicht mit der Klarheit ſich verträgt, die im Roman herrſchen muß und in dieſem auch ſo vorzüglich herrſcht. Es inkommodirt, auf dieſe Grundloſigkeit zu gerathen, da man überall feſten Boden unter ſich zu fühlen glaubt, und weil ſonſt alles ſo ſchön ſich vor dem Verſtand entwirret, auf ſolche Räthſel zu gerathen. Kurz, mir däucht, Sie hätten ſich hier eines Mittels bedient, zu dem der Geiſt des Werkes Sie nicht befugte." Dieſe Ausſtellungen ſind nicht, wie es Goethe bei Eckermann zu thun ſcheint, auf die pathetiſche Wirkung zu beziehen, welche durch das Schickſal Mignon's und des Harfenſpielers hervorgebracht wird, denn eben jene Wirkung wünſchte Schiller

[1] Siehe Theil 2, S 293.

ja länger feſtgehalten, als es Goethe thut, ſondern der Tadel trifft vorzüglich eben jene geheimnißvolle Maſchinerie, welche das Schickſal vorſtellt. Eine ſolche Maſchinerie hielt er längſt[1] für das Epos, und damals, wo er ſich mit dem Wallenſtein beſchäftigte, auch für das Drama unentbehrlich, von dem Roman aber ſchloß er ſie aus. Deßwegen ſagte er auch, Goethe habe einen mehr theatraliſchen Zweck und mehr theatraliſche Mittel, als bei einem Roman billig ſei, verfolgt.

Indeſſen trug dieſe Maſchinerie einmal den ganzen Roman, und da ſie nicht mehr zu beſeitigen war, ſo wünſchte Schiller nur, daß das Bedeutende derſelben und ihre nothwendige Beziehung auf das innere Weſen dem Leſer näher gelegt würden, als es urſprünglich im Manuſkript der Fall war. Denn viele Leſer würden in jenem geheimen Einfluß bloß ein theatraliſches Spiel und einen Kunſtgriff zu finden glauben, um die Verwickelung zu vermehren und Ueberraſchungen zu erregen. Ueberhaupt ſcheine bei dem großen und tiefen Ernſte, der bei allem Einzelnen herrſche und durch den es ſo mächtig wirkte, die Einbildungskraft zu frei mit dem Ganzen zu ſpielen; die freie Grazie der Bewegung ſei etwas weiter getrieben, als ſich mit dem poetiſchen Ernſte vertrage; über dem gerechten Abſcheu vor allem Schwerfälligen, Methodiſchen und Steifen habe ſich Goethe dem andern Extrem genähert; eine erſtaunliche und unerhörte Mannigfaltigkeit ſei im Werke, im eigentlichſten Sinne, verſteckt, aber die Einheit entziehe ſich dem Blicke des Leſers. Kurz, Schiller wollte beſonders jene theatraliſchen Anſtalten, die nur als ein frivoles Spiel der Imagination erſcheinen könnten, durch eine deutlicher ausgeſprochene Beziehung auf den höchſten Ernſt des Gedichtes auch vor der Vernunft legitimirt wiſſen.

Durch dieſe Bemerkung fühlte ſich Goethe angetrieben, ſeinem Werke die eigentliche Vollendung zu geben. Der gerügte Fehler, ſagte er, komme aus ſeiner innerſten Natur, aus einem gewiſſen realiſtiſchen Tic, durch den er ſeine Exiſtenz, ſeine Handlungen, ſeine Schriften den Menſchen aus den Augen zu rücken behaglich finde. Es ſei keine Frage,

[1] Siehe Theil 2, S. 244 f.

daß die ſcheinbaren, von ihm ausgeſprochenen Reſultate viel beſchränkter ſeien, als der Inhalt des Werks, und er komme ſich vor, wie einer, der, nachdem er viele und große Zahlen über einander geſtellt, endlich muthwillig ſelbſt Additionsfehler mache, um die letzte Summe, Gott weiß, aus was für einer Grille, zu verringern. Der Dichter verarbeitete nun, nach fernern Angaben Schiller's, jene Wirkſamkeit der Mächte des Thurms mehr in das Total der Geſchichte hinein, um ſie von dem Verdacht eines kalten Romanbedürfniſſes zu retten. So läßt er jetzt bei einer paſſenden Gelegenheit Jarno dem Wilhelm Meiſter von jenem Thurme erzählen [1]; an mehrern Stellen wird, nach Schiller's Wunſch, darauf hingedeutet, wie Wilhelm ein beſonderer Gegenſtand der pädagogiſchen Plane des Abbé geworden ſei [2]; auch wurde die zweite Hälfte des Lehrbriefes, welche praktiſche Lebensmaximen enthält, während die erſte über die Kunſt handelt, im achten Buch eingeſchalten, und der Titel des ganzen Werks gerechtfertigt [3] — wobei es nur auffällt, daß Wilhelm ſeinen Lehrbrief erſt dann erhält, als ſeine Lehrjahre vorbei ſind.

Andere ſpecielle Fragen konnten freilich nicht mehr beantwortet werden, z. B. warum der Abbé oder ſein Helfershelfer den Geiſt des alten Hamlet ſpiele? warum man Wilhelmen durch den Schleier mit dem Zettelchen: „Flieh', Jüngling, flieh'," von dem Theater treibe, während man ihm doch von der andern Seite zur Aufführung ſeines Lieblingsſtückes und zu ſeinem Debut behülflich ſei? ob der Abbé und ſeine Freunde vor der Erſcheinung Werner's im Schloſſe ſchon gewußt, daß ſie es bei dem Gutskauf mit einem ſo genauen Freund und Verwandten Wilhelm's zu thun hatten, und weßwegen, wenn ſie es wußten, ſie Wilhelmen daraus ein Geheimniß machten? Und überhaupt vermißte Schiller auch nach der Umarbeitung „eine deutlichere Pronunciation der Hauptideen." Hier blieb eine Grunddifferenz beider Männer. Schiller drang auf das Vernünftige, Ernſte und Begriffsmäßige; Goethe ſuchte vornehmlich durch ein anmuthiges Spiel die Einbildungskraft

[1] Goethe's Werke in Duodez, Band 20, S. 209 ff.
[2] Ebendaſelbſt Band 20, S. 167 und 214.
[3] Ebendaſelbſt S. 212.

vollkommen zu befriedigen. Er ſchickte endlich das umgearbeitete achte Buch, ohne es Schillern noch einmal gezeigt zu haben, zum Druck ab, denn „es liege in der Verſchiedenheit ihrer Naturen, daß das Werk ſeine Forderungen niemals befriedigen könne.“

Ungeachtet aber nicht alles Schillern gemäß ſein konnte, ſo hörte er nicht auf, das Werk zu leſen, ſich aus ihm zu ergänzen und an ihm zu erquicken, und Wilhelm Meiſter war und blieb die äſthetiſche Bibel der Familie. „Es fließt mir darin eine Quelle,“ ſchreibt er, „wo ich für jede Kraft der Seele und für diejenige beſonders, welche die vereinigte Wirkung von allen iſt, Nahrung ſchöpfen kann.“ Das Merkwürdigſte an dem Total-Eindruck ſchien ihm dieß zu ſein, daß Ernſt und Schmerz durchaus wie ein Schattenbild verſinken und der leichte Humor vollkommen darüber Herr werde. „Wie es auch ſei, ſo viel iſt gewiß, daß der Ernſt in dem Roman nur Spiel und das Spiel in demſelben der wahre und eigentliche Ernſt iſt, daß der Schmerz der Schein und die Ruhe die einzige Realität iſt.“

An einer andern Stelle ſagt er, daß der Roman einen vollen Effekt des Schönen, nur des Schönen hervorbringe, und fährt fort: „Ich verſtehe Sie nun ganz, wenn Sie ſagten, daß es eigentlich das Schöne, das Wahre ſei, was Sie, oft bis zu Thränen, rühren könne. Ruhig und tief, klar und doch unbegreiflich, wie die Natur, ſo wirkt das Werk und ſo ſteht es da, und alles, auch das kleinſte Nebenwerk, zeigt die ſchöne Klarheit, Gleichheit des Gemüthes, aus welchem alles gefloſſen iſt.“ In dieſem Sinne fügte er einer Beurtheilung des Romans von Körner am Ende die bekräftigende Verſe bei:

„Klar iſt der Aether und doch von unermeßlicher Tiefe,
Offen dem Aug', dem Verſtand bleibt er doch ewig geheim“ [1].

Das vollſtändige Verſtändniß dieſes Werkes, ſagte er ſchon früher, werde eine wichtige Kriſis ſeines Lebens ſein, und unſtreitig trug daſſelbe ſehr viel zu ſeiner äſthetiſchen Läuterung bei. Daher möge es uns zu Gute gehalten werden, daß wir

[1] Horen vom Jahr 1796, Stück 16, S. 116. Das obige Diſtichon iſt der Schluß von dem Epigramm Genialität: Schiller's Werke in E. B., S. 94. 2. m. (Oktavausgabe Band 1, S. 465).

erſchöpfend darlegten, wie er dieſe große Erſcheinung betrachtete und ausbilden half, was er lobte und ſich aneignete und was ihm fremd bleiben mußte. Goethe ſagt bei Eckermann, Schiller habe den Wilhelm Meiſter bald ſo, bald anders haben wollen. Unſere Darſtellung iſt hoffentlich die beſte Widerlegung dieſes Ausſpruches.

Schiller's Charakteriſtik des Wilhelm Meiſter iſt ein glänzendes Beiſpiel, wie tief und frei und wie mit allen Kräften der menſchlichen Seele er in der Periode der Reife in poetiſche Kunſtwerke eindrang. „Selten," ſagt ein achtenswerther Literarhiſtoriker, „haben wohl dichteriſche Werke ſo ſcharfe und aufmerkſame Leſer und ſo liebevolle und warme Kritiker gefunden, als die Lehrjahre in Schiller, und es iſt in der That erſtaunlich, wie eindringend ſein äſthetiſches Urtheil iſt" [1]. Welch' ein unſchätzbarer Gewinn wäre es für das Verſtändniß der Goethe'ſchen Dichtungen, wenn der unvergleichliche Mann ſich auch über andere ſeiner Hauptwerke ſo umſtändlich ausgelaſſen hätte! Aber leider ſind ſonſt im Briefwechſel nur noch einzelne Ausſprüche aufbewahrt. Als Goethe bald nach der Beendigung der Lehrjahre, **Hermann und Dorothea** ſchuf, und dem entzückten Freunde die einzelnen Bücher, friſch, wie ſie eben fertig geworden waren, mittheilte [2], da meinte er, es habe ſich vor Goethen ein neues ſchöneres Leben aufgethan. „Jetzt, däucht mir, kehren Sie ausgebildet und reif zu Ihrer Jugend zurück und werden die Frucht mit der Blüthe verbinden. Dieſe zweite Jugend iſt die Jugend der Götter und unſterblich, wie dieſe." Dieſe neue Dichtung nannte er „ſchlechterdings vollkommen in ihrer Gattung, pathetiſch mächtig und doch reizend im höchſten Grade, kurz ſchön, was man ſagen kann." Er ſtellte ſie wegen ihrer reinen poetiſchen Form weit über den Meiſter. Denn die Form des Meiſter, wie überhaupt jede Romanform — ſo urtheilte er jetzt — liege ganz im Gebiete des Verſtandes, ſtehe unter allen ſeinen Forderungen und nehme auch an allen ſeinen Grenzen Theil. Weil ſich aber ein ächt poetiſcher Geiſt dieſer Form bedient und in ihr die poetiſchſten Zuſtände

[1] Ueber den Goethe'ſchen Briefwechſel von Gervinus, Leipzig 1836, S. 70.
[2] Siehe Theil 3, S 277.

ausgedrückt habe, ſo entſtehe ein ſonderbares Schwanken zwiſchen einer proſaiſchen und poetiſchen Stimmung; es fehle dem Roman an einer gewiſſen poetiſchen Kühnheit, weil er es ſeiner Gattung nach dem Verſtande immer recht machen wolle, und es fehle ihm wieder an einer eigentlichen Nüchternheit (wofür er doch gewiſſermaßen die Forderung rege mache), weil er aus einem poetiſchen Geiſte gefloſſen ſei. Es gehe ihm nichts, gar nichts von Goethe's Geiſt ab, er ergreife das Herz mit allen Kräften der Dichtkunſt und gewähre einen immer ſich erneuernden Genuß, dennoch aber laſſe er uns aus der wirklichen Welt nicht ganz heraus [1]. Dieſes weniger günſtige Urtheil iſt nur ſeiner Begeiſterung für Hermann und Dorothea zuzuſchreiben. Gerade vor einem Jahr, am neunzehnten Oktober 1796, hatte er noch über den Roman geſagt: „Was innerhalb der Form liegt, macht ein ſo ſchönes Ganze und nach außen berührt er das Unendliche, die Kunſt und das Leben. In der That, man kann von dieſem Roman ſagen: er iſt nirgends beſchränkt, als durch die rein äſthetiſche Form und wo die Form aufhört, da hängt er mit der Unendlichkeit zuſammen. Ich möchte ihn einer ſchönen Inſel vergleichen, die zwiſchen zwei Meeren liegt." Hatte Schiller aber nicht ganz Recht, den Roman der reinen Form jener Idylle gegenüber ein unvollkommenes Gedicht zu nennen? Denn in dieſe Gattung mochte Schiller wohl dieſes köſtliche Erzeugniß ſetzen. Als ihm Goethe ſchrieb, daß ſich das Gedicht gegen ſein Ende ganz zu ſeinem idylliſchen Urſprung hinneige, antwortete er: „Es konnte gar nicht fehlen, daß Ihr Gedicht idylliſch endigte, ſobald man dieſes Wort in ſeinem höchſten Gehalte nimmt. Die ganze Handlung war ſo unmittelbar an die einfache ländliche Natur angebaut, und die enge Beſchränkung konnte, wie ich mir's denke, nur durch die Idylle ganz poetiſch werden" [2]. Er weiſſagte, daß das Gedicht durch die ſchönſten Eigenſchaften eines poetiſchen Werkes, nämlich durch ſein Ganzes, durch die reine Klarheit ſeiner Form und durch den völlig erſchöpfenden Kreis menſchlicher Gefühle ſchlechterdings über alle Subjektivitäten

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 310 f.
[2] Ebendaſelbſt S. 49.

ſeiner Leſer ſiegen werde. An einer andern Stelle findet er dann in Hermann und Dorothea eine gewiſſe Hinneigung zur Tragödie, wenn man dem Stücke den reinen ſtrengen Begriff der Epopöe gegenüberſtelle. Das Herz ſei inniger und ernſtlicher beſchäftigt, es ſei mehr pathologiſches Intereſſe, als poetiſche Gleichgültigkeit darin. So ſei auch die Enge des Schauplatzes, die Sparſamkeit der Figuren, der kurze Ablauf der Handlung der Tragödie zugehörig. Dieſe Annäherung an die Tragödie aber ſchien ihm, weil ſie nicht, wie in Wilhelm Meiſter, durch wunderbare theatraliſche Anſtalten bewirkt werde, durchaus kein Fehler zu ſein. Umgekehrt glaubte er, daß Goethe's Iphigenie (vom Taſſo wollte er gar nicht reden) in das epiſche Feld ſchlage, wenn man ihr den ſtrengen Begriff der Tragödie entgegenhalte. Für eine Tragödie ſei in der Iphigenie ein zu ruhiger Gang, ein zu langer Aufenthalt, die Kataſtrophe nicht einmal zu rechnen, welche der Tragödie widerſtreite. Die Wirkung dieſes Stückes ſei mehr generiſch poetiſch, wie überhaupt das epiſche Gedicht zu einem allgemeinen und freien, die Tragödie dagegen zu einem beſtimmten Gebrauche da ſei [1]. Goethe's Taſſo ſcheint ihm widerſtrebt zu haben; dagegen äußerte er einmal über die Iphigenia, daß dieſes das einzige deutſche dramatiſche Produkt ſei, welches er beneide, weil er fühle, daß er kein ähnliches machen könne [2].

Da Goethe zu dieſer Zeit ſeinen Fauſt wieder aufnahm, ſo bat er ihn, die Anforderungen, die er an das Ganze zu machen habe, in einer ſchlafloſen Nacht durchzudenken und ihm vorzulegen. Das Balladenſtudium, ſagte Goethe, habe ihn wieder auf dieſen Dunſt- und Nebelweg gebracht, und da die verſchiedenen Theile dieſes Gedichts in Abſicht auf Stimmung verſchieden behandelt werden könnten, wenn ſie ſich nur dem Geiſt und Ton des Ganzen ſubordinirten, übrigens die ganze Arbeit auch ſubjektiv ſei, ſo könne er in einzelnen verlornen Momenten daran arbeiten. Schiller fand es nicht leicht, ihm ſeine Erwartungen und Wünſche mitzutheilen, aber er wolle ſich einbilden, als ob er die Fragmente

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 391.
[2] Schiller's Leben von Frau von Wolzogen, Theil 2, S. 106.

des Fauſt zufällig fände und ſie ſelbſt auszuführen hätte. „So viel bemerke ich hier nur,“ ſchreibt er, „daß dieſes Stück bei aller ſeiner dichteriſchen Individualität die Forderung an eine ſymboliſche Bedeutſamkeit nicht ganz von ſich weiſen kann, wie auch wahrſcheinlich Ihre eigne Idee iſt. Die Duplicität der menſchlichen Natur und das verunglückte Streben, das Göttliche und das Phyſiſche im Menſchen zu vereinigen, verliert man nicht aus den Augen; und weil die Fabel in's Formloſe und Grelle geht und gehen muß, ſo will man nicht bei dem Gegenſtande ſtille ſtehen, ſondern von ihm zu Ideen geleitet werden. Kurz, die Anforderungen an den Fauſt ſind zugleich philoſophiſch und poetiſch, und Sie mögen ſich wenden, wie Sie wollen, ſo wird Ihnen die Natur des Gegenſtandes eine philoſophiſche Behandlung auflegen und die Einbildungskraft wird ſich zum Dienſt einer Vernunftidee bequemen müſſen.“ So zeichnete er dem dunklen Naturdrang des Freundes den Weg vor. Noch mehr, als im Wilhelm Meiſter verlangte er, daß die tiefen und ſchweren philoſophiſchen Räthſel in der Menſchenbruſt erſchloſſen würden. Aber ungeachtet Goethe meinte, daß ſie in ihrer Anſicht über dieſes Werk nicht variiren könnten, ſo waren ihm doch die Schleußen der Spekulation verſchloſſen, welche Schiller in daſſelbe geöffnet haben wollte. Daher ſchrieb er auch ſogleich, daß er es ſich bei dieſer barbariſchen Kompoſition bequemer mache und die höchſten Forderungen mehr zu berühren, als zu erfüllen denke. „So werden wohl Verſtand und Vernunft, wie zwei Klopffechter, ſich grimmig herumſchlagen, um Abends zuſammen freundſchaftlich auszuruhen. Ich werde ſorgen, daß die Theile anmuthig und unterhaltend ſind, und etwas denken laſſen; bei dem Ganzen, das immer ein Fragment bleiben wird, mag mir die neue Theorie des epiſchen Gedichts zu ſtatten kommen.“ — Wenn ein philoſophiſcher Aufſchluß ſtatt fand, wie konnte das Ganze noch Fragment bleiben? — Schiller gab zur Antwort: „Den Fauſt habe ich nun wieder geleſen und mir ſchwindelt vor der Auflöſung. Dieß iſt indeß ſehr natürlich, denn die Sache beruht auf einer Anſchauung und ſo lange man die nicht hat, muß ein ſo reicher Stoff den Verſtand in Verlegenheit ſetzen. Was

mich daran ängſtigt iſt, daß mir der Fauſt ſeiner Anlage nach auch eine Totalität der Materie nach zu erfordern ſcheint, wenn am Ende die Idee ausgeführt erſcheinen ſoll, und für eine ſo hochaufquellende Maſſe finde ich keinen poetiſchen Reif, der ſie zuſammenhält. Nun, Sie werden ſich ſchon zu helfen wiſſen! Zum Beiſpiel: es gehörte ſich, meines Bedünkens, daß der Fauſt in das handelnde Leben geführt wird, und welches Stück Sie auch aus dieſer Maſſe erwählen, ſo ſcheint es mir immer durch ſeine Natur eine zu große Umſtändlichkeit und Breite zu erfordern. In Rückſicht auf die Behandlung finde ich die große Schwierigkeit, zwiſchen dem Spaß und dem Ernſt glücklich durchzukommen. Verſtand und Vernunft ſcheinen mir in dieſem Stoff auf Tod und Leben mit einander zu ringen. Bei der jetzigen fragmentariſchen Geſtalt des Fauſt fühlt man dieſes ſehr, aber man verweiſ't die Erwartung auf das entwickelte Ganze. Der Teufel behält durch ſeinen Realism vor dem Verſtand und der Fauſt vor dem Herzen Recht. Zuweilen aber ſcheinen ſie ihre Rollen zu tauſchen und der Teufel nimmt die Vernunft gegen den Fauſt in Schutz. Eine Schwierigkeit finde ich darin, daß der Teufel durch ſeinen Charakter, der realiſtiſch iſt, ſeine Exiſtenz, die idealiſtiſch iſt, aufhebt. Die Vernunft nur kann ihn ſo, wie er da iſt, gelten laſſen und begreifen. Ich bin überhaupt ſehr erwartend, wie die Volksfabel ſich dem philoſophiſchen Ganzen anſchmiegen wird."

Wenn man die Stellen nachlieſ't, in welchen in dem Briefwechſel über Fauſt verhandelt wird, ſo muß man ſich wundern, daß Goethe und zum Theil auch Schiller von dieſem Werke, in welchem der Enthuſiasmus der Jugend und die Metaphyſik des Alters das erſte Gedicht der Welt anſtaunen und anpreiſen, mit ſo viel Nüchternheit, ja mit Geringſchätzung reden. Goethe nennt das Gedicht eine Symbol-, Ideen- und Nebelwelt, in die er ſeinen Rückzug genommen, einen Dunſt- und Nebelweg, den er eingeſchlagen, eine barbariſche Kompoſition; die Baukunſt, ſagt er einmal, habe dieſe „Luftphantome" wieder verſcheucht. „Es käme nur auf einen ruhigen Monat an, ſo ſollte das Werk zur männiglichen Verwunderung und Entſetzen, wie eine große Schwammfamilie,

aus der Erde wachſen. Sollte aus meiner Reiſe nichts werden, ſo habe ich auf dieſe Poſſen mein einziges Vertrauen geſetzt.“ Schiller hält es, wie wir eben hörten, für die Hauptſchwierigkeit, wie man zwiſchen „dem Spaß und dem Ernſt glücklich hindurchkomme;“ und als Goethe erzählt, er habe ſeine Helena jetzt wirklich auftreten laſſen, nun ziehe ihn aber das Schöne in der Lage ſeiner Heldin ſo ſehr an, daß es ihn betrübe, wenn er es zunächſt in eine Fratze verwandeln ſolle, da ſchreibt ihm Schiller: „Laſſen Sie ſich ja nicht durch den Gedanken ſtören, wenn die ſchönen Geſtalten und Situationen kommen, daß es Schade ſei, ſie zu verbarbariſiren. Der Fall könnte Ihnen im zweiten Theil des Fauſt noch öfters vorkommen, und es möchte einmal für allemal gut ſein, Ihr poetiſches Gewiſſen darüber zum Schweigen zu bringen. Das Barbariſche der Behandlung, das Ihnen durch den Geiſt des Ganzen auferlegt wird, kann den höhern Gehalt nicht aufheben, nur es anders ſpecifiziren und für andere Seelenvermögen zubereiten. — Eben das Höhere und Vornehmere in den Motiven wird dem Werke einen eigenen Reiz geben, und Helena iſt in dieſem Stück ein Symbol für alle die ſchönen Geſtalten, die ſich hinein verirren werden. Es iſt ein ſehr bedeutender Vortheil, von dem Reinen mit Bewußtſein in's Unreine zu gehen, anſtatt einen Aufſchwung von dem Unreinen zum Reinen zu ſuchen, wie bei uns übrigen Barbaren der Fall iſt. Sie müſſen alſo in Ihrem Fauſt Ihr Fauſtrecht behaupten.“ [1].

Man kann aus dieſen Urtheilen mit Sicherheit ſchließen, wie beide Männer über ein maßloſes Lob des Fauſt gelächelt haben würden. Goethe ſpricht nun freilich in dieſen vertrauten Briefen auch von ſeinen meiſten andern Arbeiten, beſonders ſo lange er ſie noch unter Händen hatte, mit Ironie und Kälte, und ich kenne kein untrüglicheres Merkmal des vollendeten Meiſters, welcher das Vollkommene wie etwas Natürliches und Gemeines anſieht, als dieſe unbeſtechliche Nüchternheit der Selbſtſchätzung. Dann leiſtete ihm dieſe realiſtiſche Gleichgültigkeit den unerſetzlichen Vortheil, daß ſich von ſubjektiven Stoffen, wie der Fauſt, alles ſittliche,

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 306 ff.

pathologiſche Intereſſe ablöſ'te, wodurch ſie erſt der ächten poetiſchen Darſtellung gerecht wurden. Wie mit Abſicht verhärtete er ſich gegen den Gehalt ſeines Süjets, um eine deſto reinere Empfänglichkeit für ihre Form in ſich hervorzubringen und zu erhalten. So trieb er dieſe Empfindungsträume im Fauſt, die ſo innig mit ihm verwachſen waren, durch Ironie in's Objektive hinaus. Dieß alles aber erklärt die angeführten Ausſprüche beider Dichter noch nicht genug. — Goethe ſtand damals wirklich auf dem Gipfel ſeiner klaſſiſchen Periode, er hatte in einer Reihe von Werken die reinſten, edelſten Muſter aufgeſtellt, und hatte ſich mit Schiller auch theoretiſch in dem befeſtigt, was er ausübte. Dem rein poetiſchen Stile und dem Muſterbild des Klaſſiſchen gegenüber, welches ſich beide Freunde entworfen hatten und dem ſie ausſchließlich anhingen, nannten ſie die Form, in welcher Fauſt begonnen worden war und vollendet werden mußte, barbariſch. Es fehlte dem Werke ja, wenn es immer Fragment bleiben mußte, wenn der Stoff, wie Schiller ſagt, „unbegränzbar" war, an befriedigendem Abſchluß, die vielen mannigfaltigen Perſonen und Zuſtände, die erfordert wurden, ſtörten die Kontinuität und hoben die Einheit auf — und zu welcher Gattung ihrer Theorie ſollte der Fauſt denn gezählt werden? Da behauptete nun Schiller, daß dem zweiten Theil durch den Gehalt erſetzt werden müſſe, was ihm an klaſſiſcher Form nothwendiger Weiſe, wie auch dem erſten, abgehe; Goethe aber, der einzig und allein an die Form die ſtrengſten Anforderungen mitbrachte, ſtand damals zu dieſer Jugenddichtung als ſolcher beinahe in gar keiner Beziehung mehr. Beide Männer, beſonders Goethe, beurtheilten das Werk einſeitig nach der bloßen Verſtandesform [1], wie umgekehrt die meiſten neuern Erklärer ſich nur deſſen Inhalt zu enträthſeln bemühen. Gewiß kann man, was ſie als die barbariſche Behandlung verwerfen, als die romantiſche in Schutz nehmen. Früher, im Jahre 1794, hatte ſich Schiller über das Gedicht alſo geäußert: „Ich geſtehe Ihnen, daß mir dieſe Fragmente der Torſo des Herkules ſind. Es herrſcht in dieſen Scenen eine Kraft und eine Fülle des Genies, die den erſten Meiſter

[1] Siehe Theil 3, S. 88 ff.

unverkennbar zeigt, und ich möchte dieſe große und kühne Natur, die darin athmet, ſo weit als möglich verfolgen.“ Er brauchte auch jetzt, wo er ſich ſo enge und rigoriſtiſche Geſetze aufgelegt hatte, dieſes Urtheil nicht zurücknehmen, aber er würde es ſchwerlich mehr ohne Zuſatz ausgeſprochen haben.

Wie viele andere treffliche kritiſche Urtheile und Andeutungen könnten noch ausgehoben werden! Aber es genügt, Schiller's Verhältniß zu einigen Meiſterwerken ſeiner Zeit bezeichnet zu haben, und wir können jetzt ſein kritiſches Talent, welches ebenfalls ſeine Perioden hat, im Allgemeinen charakteriſiren.

In ſeiner Recenſion der Räuber finden wir nur einzelne geniale, kecke Griffe, das Ganze und die Verbindung der Theile kommen nicht in Frage, es iſt von dem Ideengehalt und viel von den Charakteren die Rede, nicht von ihrer Darſtellung. In der Phaſe ſeiner philoſophiſchen Bildung ging er in ſeinen kritiſchen Argumentationen von einer Idee aus, welche er an dem Gegenſtand erprobte, indem er ihn zwang, ſich nach der Idee zu richten [1]. Er ſchätzte fremde Kunſtwerke nach einem äußern Maßſtabe, nach ſeiner eigenen Ideenpoeſie, nach ſittlichen Anſichten, nach dem „höchſten Maßſtab der Kunſt [2],“ kurz nach mitgebrachten allgemeinen Begriffen. Schiller war damals nicht im Stande, Anderer, dem ſeinigen unähnliches Verdienſt, vorurtheilsfrei anzuerkennen, geſchweige denn mit Wärme zu umfangen, was beſonders auffallend in der einſeitigen Beurtheilung Bürger's ſich hervorſtellte. Dagegen nöthigte ihn doch Goethe's Genius, im Egmont von dieſer ſtarren Manier etwas nachzulaſſen und mehr in die Eigenthümlichkeit des Gedichts einzugehen. Auch darin war ein Fortſchritt, daß er jetzt die Kunſtwerke vor Allem einheitlich aufzufaſſen bemüht war, und, nach Kant, das Schöne in der Form ſuchte, mit welcher als nothwendig erkannten Wahrheit aber die heiligen Intereſſen des Sittlichen, von denen ſeine Natur in der Tiefe bewegt wurde, in Widerſpruch ſtanden. Von dieſer ſubjektiven Kritik ging er

[1] Siehe Theil 2, S. 292 ff.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1252. Anmerkung. (Oktavausgabe Bd. 12, S. 297.)

zu einer mehr objektiven über, als er ſich der Spekulation entledigte, um wieder Dichter und Menſch im reinen und vollen Sinne des Wortes ſein zu können, — denn der Philoſoph iſt bloß ein Fragment vom Menſchen. In ſeiner Theorie der naiven und ſentimentaliſchen Dichtung ſind die kritiſchen Urtheile, wenn auch noch nicht ganz rein von den Anmaßungen der ſpekulativen Aeſthetik, doch bei weitem freier und reifer. Sie ſind ſchon nach einem weitern Schema entworfen, indem nun Schiller alle Gedichte unter einen doppelten Geſichtspunkt brachte. Die Koryphäen der griechiſchen, römiſchen, deutſchen, engliſchen, franzöſiſchen Literatur ſind von dieſer Theorie aus meiſt richtig, immer geiſtreich gewürdigt und in ein neues Licht geſtellt. Wenige Züge über Homer, Shakſpeare, Klopſtock, Voltaire, Rouſſeau geben das Weſentliche beſtimmt an, und dieſe literariſchen Umriſſe können Schiller's beſten hiſtoriſchen Charakterbildern zur Seite geſtellt werden.

Dieſe theoretiſchen Individualſchilderungen führten den Meiſter endlich ganz zur objektiven Kunſtkritik im Briefwechſel mit Goethe. Auf dieſem Standpunkte der vollendeten Reife war ſein Blick zwar noch, wie früher, auf das Ganze eines Produkts gerichtet, und er unterließ es nie, ſowohl dieſes, als jedes ſeiner einzelnen Theile mit dem Ideale zu vergleichen [1]. Aeſthetiſche Urtheile, ſagte er, umfaßten immer das Ganze, und bei ihnen müſſe alſo die Empfindung entſcheiden [2]. Dann behielt er auch das noch von ſeinem frühern Lebensabſchnitte bei, daß er das Schöne in der Form und in einer gewiſſen Angemeſſenheit der Form und des Inhalts ſuchte. Aber er ging jetzt nach empfangener Kunſtweihe in ſeinen Richterſprüchen nicht mehr von den allgemeinſten Elementarbegriffen der Aeſthetik aus, wie ehemals, ſondern ſeine reichgegliederte Kenntniß gewährte ihm eine Maſſe von Anſchauungen und inhaltsvollern Vorſtellungen, durch die ſeine kritiſchen Ausſprüche beſtimmt wurden, und ſelbſt dieſe näher liegenden Begriffe wandte er beſonnener und nicht mehr rigoriſtiſch an. Die Ideale ſeiner äſthetiſchen Metaphyſik ſchwebten ihm in der Ferne noch vor, aber banden ihn nicht mehr; von den

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Humboldt, S. 88.
[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1255. 1. m. (Oktavausg. B. 12, S. 310).

feſſelnden Lehrſätzen der Speculation war ihm als Gewinn ein ſpekulativer Geiſt zurückgeblieben. Die Theorie ſchien ihm nicht allein zum Hervorbringen, ſondern auch zum Beurtheilen unzulänglich. „Ich möchte behaupten,“ äußerte er ſich, „daß es kein Gefäß gibt, die Werke der Einbildungskraft zu meſſen, als eben dieſe Einbildungskraft ſelbſt“ [1]. Als ihm daher eine Recenſion ſeiner Jungfrau von Orleans zugeſchickt wurde, äußerte er ſich am 20. October 1802 gegen Schütz, daß ihr Verfaſſer, Apel, zwar ein fähiger Kopf ſei, aber ſie wäre doch nur ein Verſuch, die Schelling'ſche Kunſtmetaphyſik auf die Tragödie anzuwenden. „Aber dieſer,“ fährt er fort, „mußte mißlingen, weil ein poetiſches Werk, inſofern es ein in ſich organiſirtes Ganze iſt, aus ſich ſelbſt heraus und nicht aus allgemeinen und eben darum hohlen Formeln beurtheilt werden muß, denn von dieſen iſt nie ein Uebergang zum Faktum. So will ich die ganze leſende Welt auffordern, mir zu ſagen, ob dieſe Recenſion auch nur die geringſte Anſchauung meines Trauerſpiels enthält und ob ihr Verfaſſer auch nur in Einem Stücke in die innere Oekonomie deſſelben eingedrungen iſt. Aber Sie werden mir auch zugeſtehen, daß unſere neueſte Philoſophie überhaupt, ſelbſt wenn ihre Principien als wahr angenommen werden, in der Anwendung hinkt, und daß alle Verſuche ihrer Stifter ſelbſt, damit in's Praktiſche überzugehen, unglücklich ausgefallen ſind, ſie mögen nun in der Aeſthetik oder in dem Naturrecht oder in der Politik angeſtellt worden ſein. Hieraus wird mir eben immer klarer, daß der Major in einem Syllogismus weit leichter iſt, als der Minor, weil gerade die jüngſten und unreifſten Köpfe viel ſchneller in jenen eingehen, als mit dieſem umzugehen wiſſen, was gerade der Boden aller Kritik iſt.“ Dieſe erſtaunliche Reife des Urtheils leuchtet auch aus einem Briefe an Goethe über dieſelbe Apel'ſche Recenſion hervor [2]. „Unſere jungen Philoſophen,“ beſchließt er hier ſeine Ausſprüche, „wollen von Ideen zur Wirklichkeit übergehen. So iſt es denn nicht anders möglich, als daß das Allgemeingeſagte hohl und

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Humboldt, S. 438.
[2] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 6, S. 76 f.

leer, und das Beſondere platt und unbedeutend ausfällt." Schwerlich möchte das Eigenthümliche der ſich als ſpekulativ anpreiſenden Afterphiloſophie und Scheinkritik richtiger, ſchärfer und kürzer ſich bezeichnen laſſen. Dagegen iſt Schiller über die Goethe'ſchen Recenſionen, welche er damals in die Jena'ſche allgemeine Literaturzeitung einrücken ließ, entzückt. „Gerade dieſes ſchöpferiſche Konſtruiren der Werke und der Köpfe," ſagt er, „und dieſes Hinweiſen auf die Wirkungspunkte fehlt in allen Kritiken und iſt doch das Einzige was zu etwas führen kann. Die Recenſionen ſind zugleich in einem behaglichen und heitern Ton geſchrieben, der ſich auf die angenehmſte Art mittheilt"[1].

So befolgte jetzt unſer Kritiker eine Methode, welcher ſeiner frühern[2] gerade entgegengeſetzt war. Er beurtheilte ein Kunſtwerk nicht mehr äußerlich und ſubjektiv nach allgemeinen Begriffen, ſondern aus ihm ſelbſt heraus. Darnach ſagte er: er wolle an dem Meiſter eine neue Art von Kritik nach einer genetiſchen Methode verſuchen[3]. Und wenn er früher, wie er ſich über ſeine Beurtheilung Matthiſſon's ausdrückt, der Richter und Geſetzgeber zugleich war, ſo achtete er jetzt das Eigenthümliche ſo ſehr, daß ihm jedes gute Gedicht ein ganzes neues poetiſches Geſchlecht in ſich zu faſſen ſchien[4]. Von dem Kunſtwerk aber ging er immer zu deſſen Schöpfer ſelbſt, indem er „es in den zarten Faſern, wodurch es mit dem mütterlichen Boden verwachſen war, in den Kräften, durch die es ſich bildete, und in der Art ſeines Entſtehens zu belauſchen" ſuchte, was Süvern die Vollendung des Verſtehens nennt[5]. Er wünſchte deßwegen die Chronologie der Goethe'ſchen Werke zu wiſſen, und forderte ihn auf, die Geſchichte des Meiſter und ſeiner frühern Werke aufzuſchreiben, denn ohne das könne man ſie nicht ganz kennen

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 6, S. 306.
[2] Siehe Theil 2, S. 292 f.
[3] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 235.
[4] Ebendaſelbſt Theil 3, S. 270.
[5] Ein Ausſpruch, dem auch Goethe an vielen Orten beiſtimmt, z. B. in Meiſter's Lehrjahren. Goethe's Werke, Band 19, S. 343.

lernen.[1] Eine Aufforderung, welche, beiläufig geſagt, Goethen ſpäter veranlaßt haben mochte, „Dichtung und Wahrheit, aus meinem Leben“ zu ſchreiben.

Auf dieſen Grundſätzen beruht Schiller's vortreffliche Kritik in der Periode ſeiner vollendeten Reife. Wenn er ſich in dieſer Zeit der Kritik eigens gewidmet hätte, würde er einer der erſten Kunſtrichter aller Zeiten geworden ſein. Aber er hatte jetzt, wie er in dem obigen Brief an Schütz beifügt, den Glauben an die Möglichkeit einer allgemein gültigen Kunſttheorie aufgegeben, für welche durch die neuſte Kunſtphiloſophie Schelling's nichts gewonnen worden ſei, und er fürchtete hierdurch zu ſehr von der Produktion abzukommen. So lehnte er denn die Aufforderungen, in Literaturzeitungen als Recenſent zu glänzen, von ſich ab. Er vereinigte zu einem großen Kritiker alle Erforderniſſe in einem wirklich eminenten Grade, und hatte eine wahrhafte, göttliche Divinationsgabe, durch die er den flüchtigen Geiſt von Kunſtwerken ergriff und tief in die Seele ihrer Verfaſſer blickte. „Ich freue mich über Ihre Klarheit und Gerechtigkeit,“ ſchreibt ihm Goethe, als er den Elpenor trefflich charakteriſirt hatte, ohne zu wiſſen, daß es ein Goethe'ſches Werk ſei,[2] „wie ſo oft ſchon, alſo auch in dieſem Falle. Sie beſchreiben recht eigentlich den Zuſtand, in dem ich mich befinden mochte, als ich vor ſechszehn Jahren dieſe beiden Akte ſchrieb, und die Urſache, warum das Produkt mir zuwider war, läßt ſich nun auch denken.“

Den kritiſchen Fragmenten im Briefwechſel kommt aber gewiß auch das zu ſtatten, daß ſie in der freiern Epiſtolarform geſchrieben ſind, in welcher der Tiefdenker leichter und heiterer einherſchreiten konnte. Vorzüglich aber ſind ſie deßwegen ſo köſtlich, weil ſie an Goethe gerichtet ſind und meiſtens über deſſen Werke handeln. So haben wir denn in dieſen unvergleichlichen Beurtheilungen die Tiefe und Schärfe des Schiller'ſchen Geiſtes wundervoll zu einem neuen Leben verklärt, durch die ruhige Kraft der Goethe'ſchen Anmuth.

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Band 3, S. 9.
[2] Ebendaſelbſt Theil 4, S. 221, 223 und 226.

Man kann aber ſagen, daß dieſes überhaupt der allgemeine Charakter der Briefe Schiller's an Goethe iſt. „Seine Briefe," ſagt Goethe bei Eckermann, „ſind das ſchönſte Andenken, das ich von ihm beſitze, und ſie gehören mit zu dem Vortrefflichſten, was er geſchrieben. Seinen letzten Brief bewahre ich als ein Heiligthum unter meinen Schätzen." Wir haben früher[1] Schiller's für den Druck beſtimmte Epiſteln als ſolche nicht loben können; es ſind Abhandlungen, er mag ſie nun nennen, wie er will. Seine wirklich an Perſonen abgeſandten Briefe ſind vielleicht die ſchönſten, die wir in der deutſchen Literatur beſitzen.

Auch ſeine Briefe ſchrieb Schiller mit der ihm zur Natur gewordenen Gründlichkeit und Sammlung. „Bei unſerer Korreſpondenz," ſagt er ſelbſt, „pflege ich ſo gerne mit ganzer Seele gegenwärtig zu ſein."[2] Daher iſt der Ausdruck immer angemeſſen, edel und oft gewählt, und es drängt ſich ſo viel Gehalt des Gefühls und des Gedankens zuſammen, als möglich. Seine Briefe an Lotte enthüllen uns die Herrlichkeit ſeines Herzens; ſie ſind eine Hymne der Liebe und Freundſchaft. Die Epiſteln an Humboldt haben dagegen einen ſtrengen unterſuchenden Charakter, und ſind bei ihrem Ideengewicht oft zugleich ſo ſchwerfällig, daß ſie ziemlich in Abhandlungen übergehen. Es ſpricht ſich in ihnen häufig eine gewiſſe Superiorität aus; Schiller ſagt ſeine Meinung entſchiedener, als gegen Goethe, iſt aber auch viel herzlicher und inniger. In der Korreſpondenz mit Goethe iſt er ſchonender, eingehender, nachgiebiger, ohne ſich jedoch irgendwo das Mindeſte zu vergeben. Schiller war für Humboldt, was Goethe für Schiller. In dieſen Briefen ſtellt ſich Schiller mehr von realiſtiſcher Seite dar, wie er es thun mußte, und läßt in der Ausführung, Folgerichtigkeit und Begriffsbeſtimmtheit ſo vieles nach, als nöthig war, Goethe's ſtiliſtiſche Tugenden in ſeine Schreibart aufzunehmen. Es herrſcht in dieſem ſchriftlichen Gedankenwechſel am meiſten Laune und guter Humor. Die Briefe, welche Schiller ſchrieb, ſind bei weitem ſorgfältiger, eingehender und bedeutender, als die Goethe

[1] Siehe Theil 3, S. 123.

[2] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Humboldt, S. 398.

diktirte, vielleicht eben zum Theil deswegen, weil er ſie nur diktirte. Denn ein diktirter Brief iſt, wie ein unverſiegelt abgeſchickter. Man mag dieſe Schiller'ſchen Briefe ſo oft leſen, als man will, man wird ſie nie ohne Genuß und Gewinn aus den Händen legen, und um ſo mehr in ihnen finden, je genauer man ſie ſchon kennt.

Da wir nun unſern Freund nach dieſem köſtlichen Briefwechſel als Kritiker geſchildert haben, ſo wären hier am füglichſten über ihn auch als Redakteur einige Worte zu ſagen. Goethe ſagt:[1] „Er ſchickte ſich trefflich zu einem Redakteur; den innern Werth eines Gedichtes überſah er gleich, und wenn der Verfaſſer ſich zu weitläuftig ausgethan hatte, oder nicht endigen konnte, wußte er das Ueberflüſſige ſchnell abzuſondern. Ich ſah ihn wohl ein Gedicht auf ein Drittheil Strophen reduciren, wodurch es wirklich brauchbar ward, ja bedeutend." Dieſem Ausſpruche ſtimmt die Verfaſſerin der Agnes von Lilien, Frau von Wolzogen, bei. „Beim Durchſehen fremder Arbeiten," ſagt ſie, „wie ich es an meinen eigenen kleinen literariſchen Produkten und bei bedeutenderen erfahren, ſetzte er nie etwas hinzu, aber er ſtrich aus; und das Ganze bekam eine neue Geſtalt in Deutlichkeit und Präciſion nach den Regeln des guten Stils."[2] Eben ſo verfuhr er mit ſeinen eigenen Werken; er hatte beinahe nie eine Stelle zu ergänzen, zu vervollſtändigen, ſelten etwas zu verändern, ſondern er zog, wenn er einer Schrift die letzte Feile geben wollte, oder bei neuen Auflagen meiſt nur, durch Ausſtoßen alles Entbehrlichen, die Darſtellung zuſammen. So ſtrebte er darnach, ſeinen Stil leichter, gefälliger und klaſſiſch zu machen. Auch war er, zum Theil auf den Einfluß der Weiber, damals darauf bedacht, ſeine Werke von allem Anſtößigen zu reinigen.

[1] Goethe's Werke in Duodez, Band 31, S. 65.
[2] Schiller's Leben von Frau von Wolzogen, Theil 2, S. 289 f.

Sechstes Kapitel.

Orientirung des Leſers. Lebensbezüge in Weimar und Verhältniſſe zu Zeitgenoſſen. Geſundheitszuſtand. Einige kleinere Gedichte, Vollendung der Maria Stuart.

Wenn bei irgend einer Veranlaſſung, werfen wir, in vorgerücktem Alter, bei dem Wechſel unſeres Wohnortes auf unſer zurückgelegtes Leben einen prüfenden Blick. Während die unbekannte Zukunft, welcher wir entgegengehen, in ſchwankenden Bildern und unbegränzten Umriſſen ahnungsreich vor uns ſchwebt, freuen wir uns, mit der geſchloſſenen Vergangenheit eine beſtimmte Abrechnung halten zu können. Wir bewegen uns zwiſchen Erwarten und Erinnern getheilt hin und her, aber indem die dunkle Zukunft uns doch mehr abſtößt, als anzieht, wendet ſich unſere Seele endlich weilend zu dem zurückgelegten Leben hin, welches ſie nun als ein Ganzes überſchauen und deſſen Schickſale und Bildungswege ſie genau verfolgen kann, und ſie klammert ſich an die Güter, welche die Vergangenheit in unſerm Geiſte niederlegte, feſt an, als an einen ſichern Beſitz bei ungewiſſer Fahrt.

Von ſolchen Betrachtungen mochte auch Schiller's Seele bewegt werden, als er im December 1799 ſeine Wohnung von Jena nach Weimar verlegte. Denn war auch die Veränderung nicht ſo bedeutend, ſo mußten doch manche Verhältniſſe

gelöſ't, und andere feſter oder neu geknüpft werden, und das Leben in einer Reſidenz erforderte Rückſichten, die man in der zwangloſeſten Univerſitätsſtadt nicht hatte zu nehmen brauchen. Der künftige Wohnort gab vieles Neue und das Alte, was man beibehalten konnte, mußte meiſt in veränderter Form erſcheinen. Damals ſchrieb Schiller, ſein verfloſſenes Leben überdenkend, in ſein, noch erhaltenes Notizenbuch, wie viele Zeit er in Gmünd und Lorch, in Ludwigsburg, auf der Pflanzſchule und in Stuttgart, in Mannheim und Bauerbach, in Leipzig und Dresden, und endlich bei ſeinem frühern Aufenthalt in Weimar und zuletzt in Jena zugebracht hatte — nicht vorausſehend, daß ihm, dem vierzigjährigen Manne, nur noch wenige Jahre beſchieden ſeien, ob er gleich nie ein hohes Alter erwartete. Bei ſolchen Ueberlegungen ſeiner Schickſale konnte Schiller, dem ſeine Bildungsgeſchichte vor allem merkwürdig war, ſich nicht erwehren, ſein beſonderes Nachdenken dem Gange zu widmen, den ſein inneres Leben von Anfang eingeſchlagen und bisher genommen hatte; und wir glauben ganz in ſeinem Sinne zu handeln, wenn wir bei dieſem Abſchnitte unſerer Biographie einen Augenblick ſtille ſtehen, und die bisher dargelegten Reſultate ſeiner Geiſtesgeſchichte in eine allgemeine Ueberſicht zuſammenfaſſen. Welches war der reine Gewinn ſeines Lebens zu der Zeit, als er nach Weimar zog, und auf welchen Wegen war er zu demſelben gelangt? Wie weit hatte er die Aufgabe, die ihm durch Naturanlage und Schickſal gefallen war, ſelbſtthätig gelöſ't, und welchen Standpunkt in ſeiner fortſchreitenden Geiſtesentwickelung nahm er damals ein?

Wenn wir dieſe Fragen aufwerfen, wiederholen wir nur, was den ſich ſtets ſelbſt beobachtenden Geiſt, den wir erforſchen, aufs lebendigſte beſchäftigte. Zugleich ſcheint es wünſchenswerth, einen Ruhepunkt zu machen, uns unſere Hauptaufgabe zu vergegenwärtigen und zu ſehen, wie weit wir ſelbſt in deren Löſung vorgerückt ſind, damit es erhelle, daß in unſerer naturhiſtoriſchen Darſtellung derſelbe nothwendige und ſtetige Gang eingehalten ſei, der ſich organiſch durch das Geiſtesleben Schiller's erſtreckt. In der That möchte eine ſolche Orientirung um ſo nothwendiger ſein, weil

ſeit der dritten Periode die Perſönlichkeit Schiller's in eine ſolche außerordentliche Thätigkeit und in eine ſo große Menge von mannigfaltigen Werken, die wir ſchildern mußten, aus- einander getreten iſt, daß der Leſer leicht Gefahr läuft, das Subjekt über der Maſſe von Objekten, in die es ſich zerlegte, das Weſen über den Details ſeiner Erſcheinungen, die es gleichſam begraben, aus den Augen zu verlieren, und ſo allmählig zu vergeſſen, um was es ſich eigentlich handelt. Wenn wir aber von Neuem auf die Grundideen hingewieſen haben werden, die alles Einzelne gliedern und das Ganze geſtalten, ſo wird es leichter ſein, alle Werke und Beſtre- bungen Schiller's in den richtigen Zuſammenhang mit dem Allgemeinſten und Höchſten zu ſetzen, und wir werden dann ſicherer und bequemer die noch übrige Strecke unſerer Bio- graphie vollenden können.

Als Mittelpunkt meines Werkes bezeichnete ich in der Vorrede die geſammte Perſönlichkeit Schiller's, und es ſollte gezeigt werden, wie dieſes Geiſtesleben aus ſeinen weſent- lichen Elementen, nach ſeiner urſprünglichen Grundbeſchaffen- heit, unter der hemmenden oder begünſtigenden Macht be- ſtimmter äußerer Einflüſſe, mit Nothwendigkeit ſich entwickelte und ſo innerlich ſeine Beſtimmung erreichte, indem es zugleich äußerlich durch mannigfache Unternehmungen, Plane und vollendete Werke an den Tag trat. Mit der wiſſenſchaftlichen Naturgeſchichte dieſes bedeutſamen geiſtigen Lebens mußte daher eine Erzählung der äußern Schickſale, (das, was man gewöhnlich Biographie nennt) und eine Charakteriſtick aller ſeiner Werke in Verbindung treten, und dieſe verſchieden- artigen Elemente ſollten zu Einem Ganzen innig und feſt vereinigt werden, ſo daß der Leſer den ſtrengen organiſchen Zuſammenhang und die wahrhafte Einheit des Originals in dieſer Darſtellung ſchauen und begreifen möchte. Das konnte nur dadurch geſchehen, daß die äußeren Ereigniſſe in ihren Wirkungen auf das innere Leben nachgewieſen, und die Werke Schiller's aus ſeiner Seele konſtruirt wurden. Wie die Pflanze hat auch das Menſchenleben ſeine Witterung, Sonnenſchein und Erdreich, treibt ſeine Blätter, Blüthen und Früchte, und weder der Botaniker, noch der Anthropolog

kann bei ſeiner Unterſuchung die erregenden Anläſſe oder die eigenen Erzeugniſſe ſeines Objekts außer Acht laſſen. Dieſen nothwendigen Zuſammenhang des veranlaſſenden Aeußern und des bewirkten Aeußern glauben wir bisher überall nachgewieſen zu haben, indem wir das erſtere möglichſt bis in Schiller's Seele verfolgten, das letztere überall aus ſeiner Seele ſchöpften. Es iſt uns hierdurch eine tiefere Interpretationskunſt entſtanden, nach dem Wallenſtein'ſchen Spruch:

Hab' ich des Menſchen Kern erſt unterſucht,
So weiß ich auch ſein Wollen und ſein Handeln.

Indem wir den Entwickelungsgang Schiller's darſtellten, war es nothwendig, von einigen urſprünglichen Grundtrieben auszugehen, die thatſächlich in ſeinem Seelenleben vorliegen. Wir konnten uns leicht überzeugen, daß ſein geiſtiges Leben in eine philoſophiſche Denkkraft und ein poetiſches Talent auseinandertrat, während ſein ſittliches Leben in dem doppelten Elemente des Heroismus und der Humanität Geſtalt und Inhalt bekam. Keines von dieſen Momenten durfte unbeachtet bleiben, weil jedes alle andere beſtimmt und von allen andern beſtimmt wird — ſo daß wir z. B. Schiller's dichteriſche Bildungskraft nicht begreifen können, wenn wir ſein intellektuelles Vermögen nicht mit berückſichtigen, welches jenen ſeine Form gab, und wenn wir ſeinen Seelenheroismus und die Humanität ſeines Gemüthes unbeachtet laſſen, welche ſeiner Poeſie den ewigen Gehalt zutrugen und die himmliſche Weihe ertheilten.

In der frühſten Jugend Schiller's ſahen wir zuerſt dieſe humane Seite ſeiner ſittlichen Natur durch Religioſität und kindliche Anhänglichkeit ſich kund geben, bis bei erſtarkendem Selbſtgefühl, unter einem langen harten Erziehungsdrucke, in der unbehaglichen Nähe eines eigenmächtigen Fürſten, durch die Zauberſtimmen Plutarch's und Rouſſeau's und die erſten fernen Anzeichen einer neuen Weltepoche jenes ſtarke und ſtolze Freiheitsgefühl in ihm wach und groß erzogen wurde, welches ſich in dem gigantiſchen Geiſte bald zu einer entſchiedenen und reinen republikaniſchen Weltanſicht verallgemeinerte. Was aber ſeine geiſtigen Talente betrifft, ſo ſahen

wir bei einem ſtrengen Unterricht und einer großen Eingezogenheit ſein eminentes Denkvermögen ſich früher bis zu einer gewiſſen Reife entfalten, als ſich ſelbſt ſein poetiſcher Genius zu entbinden vermochte, der nur allmählig durch fleißige Lectüre von Dichterwerken Form und Gehalt gewann und ſich allein in unbedeutenden Nachahmungen und Gelegenheitsgedichten ausſprach, bis Schiller den angeſchwollenen Freiheitsſtrom ſeines Buſens in ſeine Räuber ergießen mußte. So entſtand denn jene Trias von Jugenddramen, in denen der Dichter, in verſchiedenen beſtimmt geſchiedenen Sphären, den Unmuth ſeiner Kato-Seele polemiſch und negativ ausſprach, bis ſeine republikaniſche Weltanſicht ſich endlich ſo weit gegliedert und bereichert hatte, daß er ſie in ſeinem Don Karlos poſitiv zu einem glänzenden Gemälde ausbreiten konnte. Die Stoffe, welche er in dieſer Periode zu lyriſchen Produkten aus den Stimmungen ſeines Gemüthes ſchöpfte, tragen, weil die Humanität ſeines Herzens noch nicht zu einiger ſelbſtſtändigen Ausbildung gediehen war, beinahe alle den Stempel des Gewaltigen und Heroiſchen an ſich, in deſſen Richtung einſeitig der Freiheitsſtolz Schiller's ganzes Leben damals geriſſen hatte. Aber bald holte er das Verſäumte nach. Als er durch die kühne That ſeiner Flucht und das Weltbürgerdrama des Don Karlos ſeinem Freiheitsprincip genug gethan und es gleichſam abſolvirt hatte, bildeten ſich im Verlauf der Jahre, bei ruhigerer Betrachtung der Dinge und erweiteter Kenntniß der Welt, durch den Umgang mit trefflichen Männern und edeln Frauen in Mannheim, Bauerbach, Leipzig, Dresden und während ſeines erſtern Aufenthalts in Weimar die humanen Kräfte ſeiner Natur harmoniſcher und vielſeitiger aus. Doch erſt in Rudolſtadt, in der Lengefeld'ſchen Familie zur Zeit ſeiner innigen Befreundung mit den Griechen, hob eine edle Liebe alle Schätze ſeines reichbegabten, tiefen Gemüthes an den Tag, läuterten ſich ſeine Gefühle zu der idealen Reinheit und Schöne, die uns in allem anſpricht, was er von dieſer Zeit an geſchrieben hat.[1] Dieſe Gemüthsveredlung trug denn auch dazu bei, ſeinen weltbürgerlichen Stolz zu mäßigen

[1] Siehe das ſechste und ſiebente Kapitel des zweiten Theils.

demſelben eine innigere Richtung zu geben und ihm in ſeinen Aeußerungen alles Anſtößige zu nehmen. So wirkte jetzt das humane Princip bildend auf das der Freiheit zurück.

Nachdem Schiller im Don Karlos ſein politiſches Glaubensbekenntniß abgelegt, und in kleinern Gedichten und im Geiſterſeher die Polemik ſeines freien Vernunftglaubens auch gegen poſitive Kirchenſatzungen und Religionsdogmen gerichtet hatte,[1] ſo war ſein erſtes poetiſches Geſchäft, welches ganz in ſittlichen Intereſſen wurzelte, beendigt, und das ſeit ſeinem Austritt aus der Karlsſchule zurückgeſchobene intellektuelle Bedürfniß war nun nicht mehr zu beſeitigen, ja daſſelbe kam höchſt willkommen, da es die jetzt eintretende lange Lücke der Poeſie ausfüllte. Sein auf das Geiſtige concentrirte[2] Erkenntnißintereſſe mußte den Menſchengeiſt im Großen in deſſen Schickſalen und Entwickelungen kennen zu lernen, und es mußte ihn in ſeiner Einheit und Weſenheit zu erforſchen ſuchen. — Er mußte Geſchichte und Philoſophie ſtudiren. Er begann, methodiſch vom Aeußern zum Innern fortſchreitend, zugleich aber auch deßwegen mit der Geſchichte, weil er ſich durch dieſe Wiſſenſchaft eine bürgerliche Exiſtenz gründen wollte. So eröffnete ſich ſeine zweite Lebensperiode, in welcher wir ihn zuerſt eine Reihe hiſtoriſcher Schriften verfaſſen, und ihn dann, beſonders in dem Triennium, das ihm ſeine Wohlthäter in Dänemark zur Erholung und zum Selbſtſtudium verſchafften, ſich mit entſchiedener Neigung zu dem Anfang und Ende ſeines Denkens, zur Philoſophie, hinwenden ſahen. Hier wurde nun in meiner Schrift der Zuſammenhang ſeines Philoſophirens mit ſeiner ganzen Geiſtesrichtung nachgewieſen und begreiflich gemacht, wie ſeine nur das Aeſthetiſche bearbeitende Philoſophie die Lehre des Erhabenen auf das Freiheitsprincip und die des Schönen auf das Humanitätsprincip gründete, vorzüglich aber wurde der innere, organiſche Zuſammenhang aller ſeiner philoſophiſchen Abhandlungen vor Augen geſtellt[3] und gezeigt, wie

[1] Siehe Theil 1, S. 281 ff., Th. 2, S. 81 ff, S. 19 ff.

[2] Siehe Theil 2, S. 3 f.

[3] Siehe Theil 2, S. 292 bis S. 341 (beſonders S. 340 f.); und Th. 3, S. 21 bis S. 46, und S. 65 bis S. 93 (beſonders S. 22 f.).

Schiller ſich ſelbſt durch einige Aufſätze, die ich deßwegen Uebergangsabhandlungen genannt habe, den Rückweg zur Dichtkunſt bahnte,[1] nachdem er in dem freiſten Gang die ganze Aeſthetik durchmeſſen und dieſe Aufgabe auf ſeinem Standpunkte vollkommen gelöſ't hatte.

Hier entwickelt ſich naturgemäß, und unter den gegebenen Bedingungen mit Nothwendigkeit, in dem Leben Schiller's eine neue Epoche: es beginnt die Periode der gereiften Kunſtpoeſie, in welche er mit wachem Bewußtſein vom ſpekulativen Standpunkte aus eintrat, und die er nur in höherm Alter bei verſiegender Dichterkraft mit einem zweiten hiſtoriſchen Zeitraum vertauſcht haben würde. Nun lag uns alles daran, und es iſt von einem hohen Intereſſe für jeden Denkenden, zu ſehen, in welcher nothwendigen Verbindung dieſe Kunſtdichtung und deren Sprößlinge, dem Inhalt und der Form nach, mit Schiller's Philoſophie ſtehen, von welcher er ſich, weil durch vieljährige Beſchäftigung mit ihr ſein Geiſt durchaus eine philoſophiſche Form angenommen hatte, unmöglich plötzlich losreißen, ſondern auch bei dem ungeheuerſten geiſtigen Kampfe mit der Spekulation nur allmählig zur ächten Poeſie übergehen konnte. Und hier haben wir im dritten Theil unſeres Werkes[2] geſehen, wie er, gleichſam unbewußt verſchiedene Gattungen der lyriſch-didaktiſchen Poeſie durchlaufen mußte, ehe er wieder Dramatiker werden konnte, und wir haben den in ſeiner Art einzigen, ſtufenmäßig abſteigenden Entwickelungsgang dieſer eigenthümlichen Kunſtlyrik gründlich kennen gelernt, welche vom Abſtrakten ausging, ſich dann zu einer mittlern Dichtung niederließ, in welcher das Abſtrakte und Konkrete noch unverbunden neben einander ſtehen, bis ſie endlich in dem Individuellen die wahre poetiſche Form fand.[3] Nach dieſem anthropologiſch nothwendigen Proceß konnten wir, ohne von der chronologiſchen Folge bedeutend abzugehen, die Phaſen der Schiller'ſchen Poeſie an dem denkenden Leſer

[1] Siehe Theil 3, S. 23 und S. 61 ff. (dieſe Uebergangsaufſätze ſind im 4. Kapitel des 3. Theils charakteriſirt).

[2] Theil 3, S. 280 f.

[3] Theil 3, S. 127 ff. und die folgenden Kapitel.

vorüberführen, und einem jeden Erzeugniſſe ſeine Geburtsſtätte anweiſen und es aus derſelben begreiflich machen. Wir lernten zuerſt die metaphyſiſche Ideendichtung in ihren Gattungen und Arten vollſtändig kennen;[1] wir ſahen dann dieſe ideelle Poeſie zur eigentlich didaktiſchen übergehen,[2] und dieſe letztere in das allgemeine Epigramm zerfallen;[3] das allgemeine Epigramm aber zog einen realen Stoff an ſich und wurde zum perſönlichen Sinngedicht, zur Xeniendichtung.[4] Die ſich an der Wirklichkeit haltenden Xenien führten den Dichter naturgemäß zu jener mittlern Gattung hinüber,[5] bei welcher er aber, nachdem er einmal im Realen feſten Fuß gefaßt, unmöglich lange verharren konnte; er ſah ſich vielmehr durch die Sache ſelbſt und den mächtigen Einfluß Goethe's von dieſer Stufe ſchnell zu der reinen, objektiven Dichtung fortgedrängt. Wenn nun die erſte Klaſſe nach dem Princip des Allgemeinen und Beſondern vollſtändig gegliedert werden konnte, ſo war es zweckmäßig, dieſe beiden letzten Gebiete, die häufig in einander übergreifen, nach vorausgeſchickter allgemeiner Charakteriſirung derſelben,[6] nicht mehr geſondert darzuſtellen; zumal da deren Produkte durch das ganze noch übrige Leben Schiller's bunt zerſtreut ſind, und die Gliederung konnte nicht mehr, wie früher, nach der Form der Poeſie, ſondern mußte nach deren Inhalt geſchehen. So ſahen wir denn vom dreizehnten Kapitel des dritten Theils an, in der Sphäre beider Klaſſen nach einem innern Bildungstrieb eigentlich lyriſche Poeſien, Balladen,[7] kulturhiſtoriſche und univerſelle Gedichte[8] ſich geſetzmäßig und meiſt auch chronologiſch folgen, mit welchen letztern ſich der Kreis dieſer ganzen lyriſchen und epiſchen Kunſtpoeſie abſchließt.[9] Von nun (1800) an beſchäftigte ſich

[1] Siehe Theil 3, S. 137 bis S. 161
[2] Ebendaſelbſt S. 161 ff.
[3] Ebendaſelbſt S. 187 ff.
[4] Ebendaſelbſt S. 211 ff.
[5] Ebendaſelbſt S. 236.
[6] Kapitel 12 des 3. Bandes.
[7] Siehe Theil 3, S. 287 ff. und das fünfzehnte Kapitel.
[8] Siehe das 2. Kapitel des 4. Theils.
[9] Siehe Theil 4, S. 111.

Schiller nur noch beiläufig und gelegentlich mit dieſer ganzen Dichtung, die einzelnen Produkte gehen nicht mehr aus einem innerlich fortſchreitenden Entwickelungsgeſetz hervor, ſondern hängen, oft dem Inhalt oder wenigſtens doch der Form nach, meiſtentheils von ſeinen gleichzeitigen dramatiſchen Arbeiten ab, und alle kleinere Gedichte, die wir, dem chronologiſchen Faden folgend, noch zu charakteriſiren haben werden, gehören zu den bisher aufgeſtellten Gattungen und Arten. Wir werden in dieſem Gebiete zwar noch köſtliche Produkte alten Schlags aufzuzeigen, aber nicht mehr, wie im dramatiſchen, von den frühern ganz verſchiedene Erzeugniſſe aus neu ſich öffnenden Quellen abzuleiten haben.

Wie dieſer dramatiſche Bildungstrieb ſchon frühe (im Jahr 1792) ſich regte und immer mächtiger wurde, ſich aber erſt, nachdem Schiller durch die ideelle und epigrammatiſche Dichtung ſich Bahn zu einer freiern Poeſie gebrochen hatte, geltend machen konnte, wie der Dichter aber dann, nach langem Schwanken und Zagen, dem Wallenſtein den Vorzug vor den Maltheſern geben mußte, dieſes iſt im dritten Band unſeres Werkes dargethan worden.[1] Dann ward in einer ausführlichen Verfaſſungsgeſchichte des Wallenſtein das Ringen Schiller's mit dieſem Sujet dargeſtellt, an dem ſich der Hiſtoriker und Philoſoph wieder zum Dramatiker umſchuf, und gezeigt, wie er ſich mit Bewußtſein befliß, dieſes neue Stück unter die Grundidee des antiken Schickſals zu ſtellen, wie er aber aus der frühern Anlage des Schauſpiels und durch ſeinen bisherigen Geiſtesgang unvermerkt gleichſam gezwungen wurde, außerdem das Princip der neuern Tragödie mit in ſein Werk herüberzunehmen.[2] So erkannten wir den charakteriſtiſchen Unterſchied des Wallenſtein von Schiller's Jugenddramen und zugleich den Zuſammenhang mit ihnen. Durch ein ſolches außerordentliches Werk aber legitimirte der Dichter in kunſtgerechter Machtvollkommenheit ſeine Berufung als Dramatiker, die ihm bisher nur durch Naturanlage und Schickſal ertheilt worden war, und beſtimmte ſeine poetiſche Richtung für ſeine ganze Lebenszeit. Sogleich

[1] Siehe Theil 3, S. 279 bis S. 287.
[2] Siehe Theil 4, S. 31 ff.

nach Beendigung des Wallenſtein ſahen wir ihn zu einem neuen Sujet, zu Maria Stuart greifen.[1] Wir werden es von nun an hauptſächlich mit ſeinem dramatiſchen Gang zu thun haben.

Aber als er zur Dichtkunſt zurückgekehrt war, konnte und wollte er ſich des Gewinnſtes ſeiner zweiten Lebensperiode nicht ſofort entſchlagen, nicht der Geſchichte, die ihm für immer lieb bleiben mußte, und noch weniger der Philoſophie, welche die Form ſeiner Seele ſelbſt war. Da machte er von der Geſchichte einen poetiſchen Gebrauch, indem er ſie, wie ich nachgewieſen habe,[2] ſeinen epiſchen, kulturhiſtoriſchen und dramatiſchen Darſtellungen zu Grunde legte. Und da er nie aufhörte über Poeſie und Kunſt, über das Sittliche und Schöne zu philoſophiren, und über Kunſtwerke nachzudenken, entſtanden im dritten Zeitraume eine Reihe praktiſch gehaltener Kunſtreflexionen und kritiſcher Urtheile über einzelne Gedichte, die ich in dem vierten und fünften Kapitel dieſes letzten Theiles zu zwei großen Gruppen zuſammengefügt und in ihrem innern Verband mit ſeinen frühern äſthetiſchen Schriften und ſeinen Grundanſichten nachgewieſen habe.

So ſehen wir in dem ganzen bisherigen Leben Schiller's überall ſtätigen Zuſammenhang, Einheit und Abſchluß, und vielleicht möchte auch der Ungläubige von der Ueberzeugung nicht mehr fern ſein, daß in der Entfaltung des Menſchengeiſtes ebenſowohl organiſche Bildung iſt, als in jedem andern Naturprodukt. Nur Eines habe ich bisher von der dritten Periode an abſichtlich zurückgelaſſen. Während ich nämlich in den zwei erſten Theilen ſchrittweiſe ſowohl der intellektuellen und poetiſchen, als auch ſittlichen Entwickelung nachfolgte, habe ich von dem dritten Lebensabſchnitt an nur den Gang ſeines philoſophiſchen Geiſtes und vorzüglich ſeines poetiſchen Genius bezeichnet und deren zahlreiche Produkte charakteriſirt; auf eine beſondere Geſchichte ſeines Freiheitsſinnes, ſeiner Gemüthsentfaltung, ſeines Charakters, ſeiner religiöſen, moraliſchen, politiſchen Ueberzeugungen — kurz auf eine eigene Charakteriſtik ſeiner ſittlichen Natur in

[1] Siehe Theil 4, S. 113 ff.
[2] Siehe Theil 3, S. 291, Theil 4, S. 75, S. 113 und ſonſt.

dieſer Periode habe ich mich bisher nicht eingelaſſen. Und dieſes nicht etwa deßwegen, weil von hieran der zu überwältigende Stoff wirklich beinahe ungeheuer war, ſo daß es nicht zweckmäßig ſchien, eine neue Rückſicht in die Darſtellung aufzunehmen; ſondern vielmehr weil der fünf und dreißigjährige Schiller mit einer im Großen vollendeten Reife ſeiner ſittlichen Natur in dieſe dritte Periode eintrat. Hier iſt alſo kein Werden mehr, ſondern nur noch ein Sein, welches er vorzüglich durch ſeine Werke zugleich ausſprach und ſtärkte; und meine Schrift kann hierüber ſachgemäß keine fortſchreitende Entwickelung gewähren, ſondern nur eine geſchloſſene Darſtellung geben, die ich mir füglich bis zum Ende meines Werkes aufgeſpart habe. Doch habe ich, indem ich vom dritten Theile an nur von dem Denker und Dichter ſprach, überall, beſonders bei Erörterung der einzelnen Werke, auf die ſittlichen Kräfte und humanen Regungen in Schiller's Buſen ausdrücklich hingewieſen, und das Poetiſche nur in ſeiner ſittlichen Beſeeltheit vor die Augen geführt, ſo daß der ſinnige Leſer das Subject des Dichters bei der Beſchauung ſeiner Werke eben ſo wenig aus den Augen verloren haben möchte, als das fromme Gemüth bei Betrachtung der Natur ſeinen Schöpfer vergißt. Dieſe ſittliche Perſönlichkeit aber wird von jetzt an, wo alles Theoretiſche hinter uns liegt, der dichteriſche Gang ungleich einfacher iſt und nicht mehr unendlich viele kleine Produkte aufzuzählen, ſondern meiſt nur noch wenige größere, bedeutſame Werke zu charakteriſiren ſind, immer heller hervortreten, bis zuletzt jede Hülle ſinken und die tauſend, vorher ausgeworfenen Fäden ſich zu Einem Geſammtgemälde der Weltanſicht und ſittlich humanen Natur Schiller's in der Periode ihrer Reife verbinden werden.

Welchen Grad der Vollkommenheit hatte demnach Schiller erſtiegen, als er ſich in Weimar niederließ? Die Geſchichte trug ſeinem denkenden Geiſte und ſeiner Herzenspoeſie alle ihre Schätze zu und erſetzte dem ſeltenen Mann die weiteſte unmittelbare Erfahrung. Seine Philoſophie war das Reſultat ſeiner eignen Natur, die Geſtalt der Menſchheit in ſeinem Buſen, nicht allein Begriff und Geſetz, ſondern auch Gefühl, Anſchauung und Leben, und während alles, was innerlich in

ihm vorging oder was er ausübte, von philoſophiſchem Geiſte durchdrungen war, hatte er längſt alle philoſophiſche Formeln von ſich abgeſtreift, und die Schranken der Reflexion durch die Philoſophie überwunden. Durch die verſchiedenen untergeordneten Weiſen der Darſtellung hatte er ſich glücklich zur reinen, objektiven Form durchgeſchlagen, ſo weit dieſe überhaupt ſeiner Natur möglich war, und Dramatiker war er jetzt nicht mehr allein durch eines Naturdrangs und des Schickſals Macht, ſondern auch durch kunſtbewußte Selbſtbeſtimmung. Seine ſittlichen Anlagen endlich hatte er ſchon, bevor er ſich gürtete, zum zweitenmal Dichter zu werden, wunderbar geläutert und veredelt[1] und von den Künſtlern an iſt jede Zeile, die er gedichtet, Zeuge, daß er ſich jenes harmoniſche Gleichgewicht der heroiſchen und humanen Kräfte, jene innige Befreundung des Erkennens und Fühlens, des Wollens und Vollbringens, kurz jene vollendete Wohlgeſtalt des Lebens errungen hatte, welche wir nur in den Erſten unſeres Geſchlechts bewundern. Von Schiller ſelbſt gilt, was er an Heinrich Meyer über Goethe ſchreibt:[2] „Sie werden mir aber auch darin beipflichten, daß Goethe auf dem Gipfel, wo er jetzt ſteht, mehr darauf denken muß, die ſchöne Form, die er ſich gegeben hat, zur Darſtellung zu bringen, als nach neuem Stoffe auszugehen. Wenn es einmal einer unter Tauſenden, die darnach ſtreben, dahin gebracht hat, ein ſchönes vollendetes Ganzes aus ſich zu machen, der kann meines Erachtens nichts Beſſeres thun, als dafür jede mögliche Art des Ausdrucks ſuchen; denn wie weit er auch noch kommt, er kann doch nichts Höheres geben."

Seit dem vierten December 1799 war er Bewohner Weimar's. Die innigſte Liebe und Verehrung folgte ihm und ſeiner Frau von Jena nach. „Unmöglich", ſchrieb die Frau Griesbach ſchon den andern Tag, „kann ich bis Sonnabend warten, bis ich erfahre, wie Sie ſich alle befinden, wie Ihnen nach der großen Arbeit und Unruhe die Reiſe bekommen iſt? wie die Veränderung auf die Frau Hofräthin gewirkt hat? und wie es den kleinen Schätzchen auf der

[1] Vergl. z. B. Theil 3, S. 249 f.
[2] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 171.

Reiſe ging? Ich bitte Sie, lieber, theurer Freund, mir dieſe Fragen durch irgend Jemand beantworten zu laſſen. Von Ihnen ſelbſt erwarte ich es nicht, da ich wohl weiß, daß Sie beide alle Ihre Zeit für Ihre Weimar'ſchen Freunde und für die Einrichtung Ihres Hauſes brauchen. Ich war ſo gewohnt, mit Ihnen zu leben, daß mir jedesmal die Thränen in die Augen kommen, wenn eins von uns fragt: Wie mag es jetzt bei Schiller's gehen? Daß ich Sie alle nicht ſehe, darüber bin ich ruhig — denn Sie leben in meinem Herzen, und ich weiß, daß auch Sie und die Ihrigen uns nicht vergeſſen. Nur das ängſtigt mich, daß ich nicht weiß, wie Sie ſich alle befinden." Die Freundin hatte der Frau Schiller, da die Familie in Griesbach's Hauſe wohnte, bei ihrer ſchweren Krankheit, von der ſie ſo eben erſtanden war, den treueſten Beiſtand geleiſtet.

In Weimar wurden Schiller's äußere Lebensverhältniſſe bald anmuthiger, mannigfaltiger und fördernder, als ſie in Jena hatten ſein können. „Die Nähe des Theaters", ſagt Frau Karoline von Wolzogen, „und ſeine Einwirkung auf daſſelbe erhielten ihn in einer ihm zuſagenden äußeren Thätigkeit."

Erweiterte ſich ſeine Wirkſamkeit durch ſeinen Verband mit dem Theater, ſo kann man ſagen, daß ſich in Weimar auch ſein Familienkreis ausdehnte durch die Wiedervereinigung mit Schwager und Schwägerin, die hier lebten. Es war hier nicht, was freilich auch ſchon ſeinen großen Werth hat, ein bloßes Zuſammenrücken zweier Haushaltungen zu Dienſt und Gegendienſt und zu gewöhnlicher verwandtſchaftlicher Geſelligkeit. In Karoline von Wolzogen fand Schiller ja ſeine geiſtesverwandte Freundin von Rudolſtadt her, und in ſeinem Schwager einen alten Akademiefreund wieder. Wilhelm von Wolzogen erheiterte und belebte die ernſte Thätigkeit und das zurückgezogene Leben des Dichters durch ſeine vielſeitige Weltanſicht. Schiller, erzählt ſeine Biographin,[1] nahm Theil an dem Geſchäftskreiſe des Landes, an den Reiſen und politiſchen Verhandlungen, die Wolzogen übertragen waren.

[1] Schiller's Leben von Karoline von Wolzogen, Theil 2, S. 193 f.

Dieſer dagegen flüchtete ſich gerne aus dem Unmuthe, den verdrießliche Dienſtgeſchäfte erzeugen, zu dem einſamen Weiſen — und in den originellſten Einfällen machte ſich die innere Freiheit Luft. Schiller freute ſich der Wirkung ſeiner Poeſie auf eine ſo klare Vorſtellungskraft und ein durch das Leben erprobtes Gemüth, und er pflegte zu ſagen: „Wenn es bei dem durchdringt, ſo iſt es gewiß tüchtig.“ So hatten wir wirklich, beſchließt Karoline von Wolzogen, in innerer Geiſtes- und Herzensfülle ein Paradies der Unſchuldswelt um uns hergezaubert, in dem allein der lebendige Schöpfungsquell lauter rinnt. Nichts Feindſeliges war um uns her, keine kleinliche Kritik drängte ſich in unſern Kreis: in vertrauter Freundſchaft lebten wir geborgen vor läſtigem Andrang, bei vernünftiger Einrichtung ſicher, und ſahen unſere Kinder um uns aufblühen.

Schiller's Weltanſicht erweiterte und individualiſirte ſich durch mannigfachere Beziehungen zu Menſchen und Ständen immer mehr. Herzog Karl Auguſt war auf einen Dichter ſtolz, welchen ſchon vor Jahren zuerſt öffentlich anerkannt[1] und die Zeit her mit ſeiner Huld immer begleitet zu haben, er ſich rühmen konnte, auf einen Dichter für den ſich jetzt die Stimme der Nation entſchieden hatte. In welchem nahen freundſchaftlichen Verhältniſſe Schiller mit dem Herzoge ſtand, ſieht man aus des letzteren Briefen an den Dichter, welche neulich im Weimarsalbum zur vierten Säcularfeier der Buchdruckerkunſt, mitgetheilt worden ſind. Als Schiller den Entſchluß gefaßt hatte, ſeinen Wohnort nach Weimar zu verlegen, ſchrieb ihm ſein gütiger Fürſt am 11. November 1799: „Der von Ihnen gefaßte Vorſatz, dieſen Winter, und vielleicht auch die folgenden hier zuzubringen, iſt mir ſo angenehm und erwünſcht, daß ich gerne beitrage, Ihnen den hieſigen Aufenthalt zu erleichtern; zwei hundert Thaler gebe ich Ihnen von Michaelis dieſes Jahres an Zulage. Ihre Gegenwart wird unſern geſellſchaftlichen Verhältniſſen von großem Nutzen ſein, und Ihre Arbeiten können vielleicht Ihnen erleichtert werden, wenn Sie den hieſigen Theaterliebhabern etwas Zutrauen ſchenken,

[1] Siehe Theil 1, S. 263 ff.

und ſie durch die Mittheilung der noch im Werden ſeienden Stücke beehren wollen. Was auf die Geſellſchaft wirken ſoll, bildet ſich gewiß auch beſſer, indem man mit mehrern Menſchen umgeht, als wenn man ſich iſolirt. Mir beſonders iſt die Hoffnung ſehr ſchätzbar, Sie oft zu ſehen, und Ihnen mündlich die Hochachtung und Freundſchaft wiederholt verſichern zu können, die ich für Sie hege ꝛc.“ Er zog ihn nicht ſelten in den Kreis ſeines Umgangs, wo der Dichter der vollen Freiheit des Geiſtes genoß, die er am wenigſten von allen Menſchen entbehren konnte. Frau von Wolzogen erzählt: „Wenn ſich der Herzog mit ſeinem eigenthümlichen, dem Genius mannigmal widerſtreitenden Geſchmack der Dichtungswelt näherte, war die Berührung nur leiſe und löſ'te ſich gewöhnlich in heitern Scherz auf. In ſolchen Geſprächen, wo Realismus und Idealismus ſich kreuzten, war er ſehr geiſtvoll und witzig. Als Weltmann ſprach er oft über poetiſche Anſichten ab; aber in der That ſtörte er durchaus nicht die Freiheit, in welcher allein der Genius ſchaffend ſich regen kann, und unter ſeinem Schutze tanzten die Muſen in ihrem eignen Rhythmus ungeſtört dahin.“

Die edle, hochſinnige Gemahlin des Herzogs hegte, wie Frau von Wolzogen ſagt, eine innige Anneigung zu Schiller's Werken, und ihr Verhältniß zu ihm war wahrhaft freundſchaftlich. Schiller mußte ihr manche ſeiner Gedichte ſchon vor dem Druck mittheilen. Selbſt mehrere ſeiner äſthetiſchen Abhandlungen, z. B. über Anmuth und Würde, hatte ſie mit Vergnügen geleſen. Als er ſich mit dem Plan trug, nach Weimar zu ziehen, beſtärkte ſie ihn in dieſem Vorſatz durch folgende Zeilen, welche ſie am ein und zwanzigſten October 1799 an ihn ſchrieb. „Die gewiſſe Hoffnung, Sie, Herr Hofrath, bald auf immer hier zu ſehen, macht mir viel Freude, und wird durch die angenehme Ausſicht eines nähern Umgangs mit Ihnen, wozu Sie mir Hoffnung geben, noch erhöht. Es freut den Herzog, daß Sie in Zukunft ihm den Plan zu Ihren Theaterſtücken mittheilen wollen und ich zweiſle nicht, daß die Malteſer ihm noch gefallen werden,[1] da das Ganze

[1] Siehe Theil 4, S. 122 f.

ſo viel Schönes und Eigenes haben wird. Was mich anbetrifft, ſo würde ich es ungemein bedauern, wenn Sie das ſchöne Unternehmen aufgeben wollten. Ich bin über die gütige Art, womit Sie das kleine Geſchenk, welches Ihre Frau Gemahlin von mir erhalten, [1] aufnehmen, ungemein gerührt, und wünſche, daß es Sie bisweilen an Diejenige erinnern möge, die Ihnen beiden mit vieler Freundſchaft und Theilnahme zugethan iſt: Luiſe von Weimar." — Unter mehreren anmuthigen jugendlichen Geſtalten des Hofs fühlte ſich Schiller beſonders durch die Liebenswürdigkeit ihrer herrlichen Tochter, der Prinzeſſin Karoline, erfreut, welche im Jahr 1816 als Erbgroßherzogin von Mecklenburg in der Blüthe ihrer Jahre ſtarb.

Es iſt aber natürlich, daß ſich unſer Dichter, dem es zuwider war, ſich Zwang aufzulegen, ob er gleich die Umgangsformen mit Großen von der Karlsſchule her ſehr gut kannte, und ſogar mit einer ängſtlichen Genauigkeit beobachtete, am wohlſten in dem Kreis fühlte, welchen die Herzogin Mutter, Amalie um ſich gebildet hatte. [2] Hier erinnerte nichts an Standesunterſchiede, die ihn in der Konverſation zurückhaltend machten. Die Fürſtin ſelbſt hatte den Muth, ſich über die eingeführte Convenienz und das, was man in gewiſſen Kreiſen der höhern Geſellſchaft für ſchicklich hält, hinwegzuſetzen, und der gebildete Geiſt konnte hier in eigenthümlicher Hülle frei, friſch und heiter erſcheinen.

Mit Wieland, dem gefeierten Geſellſchafter und warmen Verehrer der Herzogin, blieb Schiller immer befreundet. Freilich ſtand er jetzt, wo er ſich zur Vollendung ſeiner Poeſie erhoben hatte und er eines ſolchen Ruhmes und des Beifalls der Beſten genoß, Wielanden ganz anders gegenüber, als vor elf Jahren während ſeines erſten Aufenthalts in Weimar. Die Differenz beider Naturen war durch Schiller's nicht ganz billigende Aeußerung über die Wieland'ſche Poeſie [3] und bei Gelegenheit der Xenien, gegen welche Wieland eine mittelmäßige „Oration" in ſeinem deutſchen Merkur gehalten hatte,

[1] Siehe Theil 4, S. 118 und 131.
[2] Siehe Theil 2, S. 58 f.
[3] Schiller's Werke, Oktavausgabe Band 12, S. 275.

klar hervorgetreten. Schiller ſoll ſpäter geſagt haben:[1] „Wieland wird wirklich alt. Vor ſeinem Tode ſollte er eine ſtrenge Reviſion ſeiner Werke unternehmen. Er macht es beinahe ſo, wie Gleim. Dieſer konnte ſeine Leier auch nicht eher an den Palmbaum hängen, bis der Tod ſie an die Cypreſſe hing.“ Auch ſoll er es ausgeſchlagen haben, die Recenſion der neuen Auflage der Werke Wieland's zu übernehmen, denn er wiſſe nicht was er außer den Verdienſten des Verlegers an ihnen loben ſolle.[2] Aber den Menſchen mußte er immer in ihm achten und lieben, und ſo blieben beide Männer durch ein offenes, redliches Vertrauen mit einander befreundet, um ſo mehr als Wieland immer bereitwillig anerkannt und ſich dem höhern Geiſte untergeordnet zu haben ſcheint.

Von Herdern dagegen entfernte ſich Schiller, wie Goethe, mit den Jahren. Grade die Horen, welche, da Herder in der erſten Zeit ein fleißiger Mitarbeiter war, ein Bindungsmittel hätten ſein können, dienten dazu, beide Männer auseinander zu rücken. Von der ideenreichen Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichtung ſagte Herder zwar alles Gute, aber mit manchen Urtheilen über Schriftſteller konnte er nicht übereinſtimmen. „Was die Subſumtion der einzelnen Dichter unter die Regel betrifft,“ ſchrieb er an Schiller, „freilich, da hätte ich für manchen, z. B. Leſſing in ſeinem Nathan, meinen lieben Kleiſt, Klopſtock und ſelbſt Asmus ein Wort einzulegen. Der letzte iſt gewiß in ſo vielen, vielen Stücken, ein wahr-naiver Dichter, und zwar aus der erſten Hand, wie Lafontaine, — ſeine Manier dabei unvertheidigt. Die Zuſammenſtellung ſeiner mit dem ſchmutzigen Blumauer hat mir, ich läugne es nicht, wehe gethan. — Gegen eine gewiſſe andere Manier ſind Sie weit milder geweſen, und haben ſie (verzeihen Sie mir!) ſelbſt etwas ſophiſtiſch vertheidigt. Der römiſche Properz gehört nicht in die Klaſſe, in die Sie ihn zu ſtellen ſcheinen; Knebel's wirklich treffliche und in Properzens Geiſt gemachte Ueberſetzung wird

[1] Schiller oder Scenen und Charakterzüge aus ſeinem ſpätern Leben (Stendal 1805) S. 104 f.

[2] Literariſche Zuſtände und Zeitgenoſſen aus K. A. Böttiger's Nachlaß Band 1, S. 149 f.

es zeigen.“[1] Herder ſchließt dann mit den Worten: „Da die Abhandlung noch nicht gedruckt iſt,[2] darf ich bitten, daß Sie mich aus der Zahl der Dichter weglaſſen? Ich gehöre wirklich mit meinen Armſeligkeiten nicht hinein; und es iſt deſſen Probe genug, daß Sie durch Citation der zerſtreuten Blätter, wie durch ein Eingangsbillet, mir dahin den Weg erſt verſchaffen mußten. Bei Balde bin ich bloß Ueberſetzer, nicht Dichter. — Alſo auch um der Horen ſelbſt willen, bitte ich, laſſen Sie meinen Namen weg. Ich bin kein Dichter.“

Eine gereizte Stimmung iſt in dieſen Zeilen nicht zu verkennen. Wirklich thut jetzt dieſer Aufſatz, der eine kurze Charakteriſtik aller, nur einigermaßen bedeutenden deutſchen Dichter enthält, nur Herder's mit keiner Silbe Erwähnung. Auch wurden Herdern die Horen durch Wolf's bekannten heftigen Ausfall gegen ſeinen Aufſatz: Homer, ein Günſtling der Zeit,[3] verleidet, worin er ihn eines abſichtlichen Plünderns verdächtigte.[4] Schiller hatte anfangs vor, auf das Aeußere dieſes Angriffes und ſeine Beziehung zu den Horen als Redakteur einige Worte zu erwiedern,[5] und Herder theilte ihm die (in ſeinem Nachlaſſe aufbewahrte) Darlegung der Momente mit, welche bei jener Replik vornehmlich in Betracht kommen möchten. Er ſchrieb ſie aber „mit dem verdrießlichſten Ekel“ nieder, daher es ihm auch nicht möglich geweſen ſei, „über die Anzüglichkeiten des groben Flegels und Bengels ein Wort zu ſagen.“ Am zwanzigſten Januar 1796 ſchrieb er mißmuthig an Schiller: „Ich werde den Horen auf einige Zeit entſagen müſſen; ich fürchte faſt ſchon, daß ich Ihnen mehr Böſes, als Gutes gebracht. Mein Name iſt vielen Ihrer Recenſenten ſehr widrig.“ Länger blieb er dem Muſenalmanach treu, den er mit den trefflichſten Gedichten ausſtattete; aber als die Xenien erſchienen, ließ er es die Monatsſchrift entgelten und ſagte, man müßte jetzt die Horen mit einem u ſchreiben.

[1] Schiller nennt Goethe den deutſchen Properz und vertheidigt ſeine nackte Darſtellung der ſinnlichen Natur, ſ. Werke, Oktavausgabe B. 12, S. 274.

[2] Herder hatte die Abhandlung im Manuſcript geleſen.

[3] Horen 1795, Stück 9.

[4] Fried. Aug. Wolf's Leben von Körte, Theil 1, S. 283 ff.

[5] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Humboldt, S. 263.

Herder konnte in ſeiner amtlichen Stellung ſeinem Genius nicht freien Lauf laſſen. Das Beſte, ſagte er, was ich ſchreibe, iſt was ich ausſtreiche. Er verbitterte ſich das letzte Decennium ſeines Lebens dadurch, daß er ſeine großen Zeitgenoſſen nicht anerkennen wollte, ſo daß Goethe ſagte: Ich möchte nicht in ſeiner Haut ſtecken. Er that ſich Gewalt an, und überredete Andere, daß er von dem nichts wiſſe, was er doch tagtäglich ſehen und hören mußte, und kam in Widerſpruch mit ſich ſelbſt, indem er ſich gegen fremde Ueberlegenheit ſträubte. Am 20. März 1801 ſchrieb Schiller an Goethe: „Die Adraſtea iſt ein bitterböſes Werk, das mir wenig Freude macht. Herder verfällt wirklich zuſehends, und man möchte bisweilen im Ernſt fragen, ob einer, der ſich jetzt ſo unendlich trivial, ſchwach und hohl zeigt, wirklich jemals außerordentlich geweſen ſein kann. Es ſind Anſichten in dem Buch, die man im Anzeiger zu finden gewohnt iſt; und dieſes erbärmliche Hervorklauben der frühern und abgelebten Literatur, um nur die Gegenwart zu ignoriren oder hämiſche Vergleichungen anzuſtellen.“ [1] An einer andern Stelle ruft er aus: „Herder verehrt alles Verſtorbene und Vermoderte, und ignorirt das Lebendige.“

In der That, man braucht ſich nur den ſtreng gehaltenen und feſtumſchloſſenen Stil Schillers und zugleich die nachläſſig leichte und oft zerfließende Schreibart Herders zu vergegenwärtigen, um den großen Abſtand beider Naturen gleichſam im Bild zu ſchauen. Schiller beherrſchte und erſchöpfte Alles durch ſeinen tiefen Verſtand, Herder umfaßte und ſammelte Alles durch ſeine glückliche Phantaſie. Am ſtärkſten aber kam dieſer Gegenſatz bei Gelegenheit der Kantiſchen Philoſophie zur Sprache. Schon am 28. October 1794 ſchreibt Schiller: „Herder kann mir, wie es ſcheint, meinen Kantiſchen Glauben nicht verzeihen.“ Als Herder endlich ſogar gegen den Königsberger Philoſophen die Feder meinte ergreifen zu müſſen und einige Sendſchreiben erließ, da äußerte ſich Schiller im ſtärkſten Ton: [2] „Die Schrift hat mich angeekelt, ich kann's

[1] Hierauf bezieht ſich das 50. Xenion: An gewiſſe Kollegen, im 2. Bande der Supplemente.

[2] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 88 ff.

nicht läugnen, ſie zeigt einen gegen lautere Ueberzeugung verſtockten Sinn, eine inkorrigible Gemüthsverhärtung, Blindheit wenigſtens, wenn keine vorſätzliche Verblendung" u. ſ. w. Er rügt beſonders, daß Herder den Punkt des Streites, den die neueſten Philoſophen in die beſtimmteſten und eigentlichſten Formeln gebracht hätten, durch eine Allegorie wieder in Halbdunkel hülle, und daß er die Analyſis und Unterſcheidung, worauf alles Forſchen beruhe (wie auch der Chemiker die Syntheſen der Natur künſtlicherweiſe aufhebe),[1] in der Philoſophie ſo ganz verkenne. „Die Affektation ſolcher Herrn," ſetzt er hinzu, „den Menſchen immer bei ſeiner Totalität zu behaupten, das Phyſiſche zu vergeiſtigen und das Geiſtige zu vermenſchlichen, iſt, fürchte ich, nur eine klägliche Bemühung, ihr armes Selbſt in ſeiner behaglichen Dürftigkeit durchzubringen." Als daher Herder endlich ſeine bekannte Metakritik geſchrieben hatte, meinte Schiller, man könne bei dieſer Komödie, die bunt und lärmend genug zu werden ſcheine, als ruhiger Zuſchauer ſeinen Platz nehmen, — und das Buch könne nicht allgemein genug bekannt werden.[2]

Bei einer ſolchen Disharmonie der Charaktere und Denkweiſen konnte kein inniges Verhältniß ſtattfinden. Schiller hielt aus guten Gründen die Fundamente der Kantiſchen Philoſophie über allen Wechſel erhaben. „So alt das Menſchengeſchlecht iſt," ſpricht er, „und ſo lange es eine Vernunft gibt, hat man ſie ſtillſchweigend anerkannt und im Ganzen darnach gehandelt."[3] Schon als Zögling der Karlsſchule in jener mediciniſchen Abhandlung, in welcher er die Grundcharaktere ſeiner Philoſophie zog,[4] war er mit Kant darin zuſammen getroffen, daß er den Menſchen zum Mittelpunkte ſeiner Spekulation machte. Wie in der Jugend das Studium der Medicin ſeinen ungezügelten Idealiſirtrieb zur Betrachtung des Menſchen zurückzwang, ſo hielt ihn ſpäter ſein Beruf und Geſchäft, die Poeſie, fortwährend innerhalb der Sphäre

[1] Vergleiche Theil 3, S. 110.

[2] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 68 f.

[3] Ebendaſelbſt Theil 1, S. 58, vergleiche Schiller's Werke in Einem Band S. 1188. 1.

[4] Siehe Schiller's Werke, Oktavausgabe Band 10, S. 3 ff.

des Menſchlichen. Auch bewahrte ihn ſeine eminente Denkkraft, welche durch eine ſtrenge Erziehung, in der Schule der Leiden und am Lichte einer redlichen Wahrheitsliebe, ſchnell zur Beſonnenheit reifte, eben ſo wohl vor dem Ueberſchlagen der Vernunft ins Abſolute, als vor einer ſeichten Popularphiloſophie. So mit der Methode und dem Geiſte der kritiſchen Philoſophie von Haus aus befreundet, trug er in ſeinem Freiheitselemente denſelben großen Inhalt, aus dem Kant einerſeits ſeine ganze Moral, andererſeits ſeine Lehre des Erhabenen hervorgehen ließ. Ihm war alſo die Kantiſche Philoſophie, als er ſie kennen lernte, nur eine wiſſenſchaftliche Auffaſſung ſeiner eigenen Weltanſchauung, und aufhören, ein Kantianer zu ſein, wäre nichts anderes, als ein Aufgeben ſeiner ſelbſt, geweſen. Weil aber die Methode und die Grundideen der kritiſchen Philoſophie ihm einheimiſch waren, konnte dieſelbe ihm nie Feſſeln anlegen und dem freien Geiſte eine Schranke werden. Nur in den erſten Aufſätzen, welche Schiller unter dem Einfluß der Kantiſchen Philoſophie ausarbeitete, bemerkten wir eine gewiſſe Schwerfälligkeit und ein oft ängſtliches Feſthalten an der Formelſprache, wovon er ſich aber bald frei machte und nur einmal, in einer Stelle ſeiner äſthetiſchen Briefe[1] haben wir ihn die ächte kritiſche Forſchung mit der ſogenannten ſpekulativen Methode vertauſchen ſehen. Schiller gibt ſelbſt ausdrücklich ſein Mißfallen am Kant'ſchen Stil zu erkennen. „Der Geiſt des alten Herrn," ſagt er, „hat etwas wahrhaft Jugendliches, das man beinahe äſthetiſch nennen möchte; aber er hat eine gräuliche Form, die man einen philoſophiſchen Kanzleiſtil heißen könnte." Aber nicht nur in der Form wich Schiller von Kant ganz ab, ſondern auch darin machte er alsbald die Selbſtſtändigkeit ſeiner eigenen Seele geltend, daß er, für ſeinen humanen Trieb einen Ausſpruch ſuchend, in der Moral neben das Pflichtgebot die freie menſchliche Neigung ſtellte, und dieſe ſowohl, als die Schönheit, aus einer Uebereinſtimmung der Vernunft mit der Sinnlichkeit ableitete (worin er ſchon ſeit ſeiner mediciniſchen Jugendabhandlung den vollen

[1] Siehe Theil 3, S. 34.

Menſchen fand) — während Kant ſowohl das Sittliche, als das Schöne von dem Sinnlichen ganz trennte. So zeigten ſich ſogleich bei der innigſten Verwandtſchaft weſentliche Differenzen, wozu kommt, daß er auch die Ideen, worin er mit Kant vollkommen harmonirte, genauer gliederte, auf unbetretene Gebiete hinüberführte, und oft zu Ausgangspunkten ganz neuer Unterſuchungen nahm. Ich mache hier wiederholt [1] noch darauf aufmerkſam, daß Schiller auch in der Lehre von einem radikalen Hang des Menſchen zum Böſen mit Kant im Gegenſatz ſtand, indem er die ideale Bedeutung dieſer Anſicht nicht erfaßt zu haben ſcheint. In dieſer Beziehung äußert er: „Daß dieſer heitere und jovialiſche Geiſt ſeine Flügel nicht ganz vom Lebensſchmutz hat losmachen können, ja ſelbſt gewiſſe düſtere Jugendeindrücke u. ſ. w. verwunden hat, iſt zu verwundern und zu beklagen. Es iſt noch etwas in ihm, was einen wie bei Luthern, an einen Mönch erinnert, der ſich zwar ſein Kloſter geöffnet hat, aber die Spuren deſſelben nicht ganz vertilgen kann. [2]

Aus Schiller's Seelenverwandtſchaft mit Kant iſt ſein Widerwille gegen Herder's Metakritik und deſſen ganze Art zu philoſophiren leicht erklärlich. Hieraus ergibt ſich auch ſeine Gleichgültigkeit gegen die Syſteme, welche Fichte und Schelling nach Kant aufſtellten. Mit Schelling, ſo lange dieſer in Jena lebte, ſtand er in freundſchaftlichem Verhältniß, und einige an Schiller gerichtete Briefe ſprechen Dankbarkeit und Vertrauen aus — ſeiner Philoſophie aber konnte der kritiſche Denker ſo wenig beipflichten, als es ihm unmöglich war, ſich in zurückgelegte Bahnen zu verſetzen. Auf dieſem ſchnell verlaſſenen Standpunkt war ja die „Theoſophie des Julius“ in den philoſophiſchen Briefen entſtanden, durch welche Schiller die Grundideen der Schelling'ſchen Lehre voraus nahm, und deren Unhaltbarkeit er im letzten Brief des Raphael an Julius hinlänglich nachgewieſen hatte. [3] Man erkennt ſeine Geſinnung auch aus einigen direkten Aeußerungen.

[1] Siehe Theil 2, S. 334. Anmerkung.

[2] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 390.

[3] Siehe Theil 2, S. 43. (Schillers Werke, Oktavausgabe Band 10, S. 344 ff.)

So tadelt er es bei Gelegenheit eines wiſſenſchaftlichen Streits mit Schelling, daß dieſe Herrn Idealiſten ihrer Ideen wegen allzuwenig Notiz von der Erfahrung nehmen,[1] und noch im Jahr 1805 ſchreibt er an Humboldt: „Die ſpekulative Philoſophie, wenn ſie mich ja gehabt hat,[2] hat mich durch ihre hohlen Formeln verſcheucht und ich habe auf dieſem kahlen Gefilde keine lebendige Quelle und keine Nahrung für mich gefunden. Aber die tiefen Grundideen der (kritiſchen) Idealphiloſophie bleiben mir ein ewiger Schatz, und ſchon allein um ihrentwillen muß man ſich glücklich preiſen in dieſer Zeit gelebt zu haben.“[3]

Wie frei Schiller neben dem Königsberger Weiſen ſtand, beweiſ't auch ſeine fortwährende Anhänglichkeit an Garve, den er als rigoriſtiſcher Kantianer gewiß längſt nicht mehr beachtet hätte. Schiller hatte ihn eingeladen, ein Mitarbeiter der Horen zu werden, hatte ihm, ungeachtet er Krankheits halber nichts liefern konnte, Exemplare der Monatſchrift geſchickt, ſtand mit ihm in Briefwechſel — und wie er „den edlen Leidenden“ in den Xenien feierte, weiß Jedermann![4] Aus einem (ungedruckten) Briefe Garve's vom 17. October 1794 erfahren wir, daß Schiller damals vor hatte, über den Umgang zu ſchreiben. Garve ſagt: „Ich freue mich ſehr auf dieſe Abhandlung. Eine ſcharfſinnige Theorie mit feinen Beobachtungen und einer glücklichen oft poetiſchen Darſtellung, pflegt in Ihren philoſophiſchen Aufſätzen verbunden zu ſein. Aber erlauben Sie mir eine Anmerkung. Bei einer Materie, die ganz für's größere Publikum gemacht iſt, wünſchte ich, daß Sie ſich derjenigen Ausdrücke, wenn ſie nicht ganz unentbehrlich ſind, enthielten, die nur den ſchulgerechten Philoſophen bekannt ſind. Selbſt der Titel: Von dem äſthetiſchen Umgange, iſt gewiß einer Menge Menſchen dunkel, denen doch Ihre Abhandlung ſehr wichtig und ſehr lehrreich ſein kann. Und ich weiß auch nicht, ob dieſes Beiwort, welches in neuern

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 6, S. 34.

[2] Vorübergehend, als er ſeine Metaphyſik des Schönen in den äſthetiſchen Briefen aufſtellte, S. Theil 3, S. 28 und S. 34 f.

[3] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Humboldt S. 490.

[4] Siehe Theil 3, S. 220.

Zeiten den ſchönen Künſten gewidmet worden iſt, ganz ſchicklich auf den Umgang angewandt werden kann, da dieſer doch im eigentlichen Verſtande kein Kunſtwerk, ſondern nur eine natürliche Handlung iſt, die der Menſch nach und nach, wie alles, was um und an ihm iſt, vervollkommnet hat." — Man ſieht, daß dieſer Aufſatz ſich an die Briefe über äſthetiſche Erziehung des Menſchen anſchließen ſollte, wo Schiller am Ende, von einem „Staat des ſchönen Scheins" ſpricht, „der ſich aber nur in wenigen auserleſenen Zirkeln finde." In einer ſpäter unterdrückten Anmerkung in den Horen hatte der Verfaſſer auf dieſe Abhandlung hingedeutet.[1] Garve's letzter Brief vom 28. October 1797, welcher, wenn auch nicht einen hohen Standpunkt ſeines Geſchmackes, doch eine innige Hochachtung ausſpricht, möge hier eine Stelle finden: „Ich komme von der Lektüre der Worte des Glaubens, und in der Fülle meiner Empfindung muß ich Ihnen für den hohen Geiſtesgenuß danken, welchen Sie mir verſchafft haben. Es iſt eines der vortrefflichſten poetiſchen Stücke, welche in unſerer Sprache erſchienen und je in irgend einer Sprache gedichtet worden ſind. Alles kommt zuſammen, dieſes Gedicht vortrefflich zu machen: höchſte Klarheit der Begriffe, Adel der Geſinnungen, eine erhabene Einfalt des Ausdrucks und eine innigſte Rührung des Herzens, welche ſich auch dem Herzen des Leſers mittheilt. Dieſes einzige Stück würde mir von den Talenten und dem Charakter des Mannes, welchen ich noch gar nicht kannte, die höchſte Idee erwecken, und mich mit dem Feinde, welcher mich am ärgſten beleidigt hätte, ausſöhnen. — Goethe's Braut von Korinth entzückt die poetiſchen Jünglinge; aber Sie werden es einem jetzt beinahe ſechzigjährigen und blinden Manne, der zuweilen unerträgliche Schmerzen leidet, verzeihen, wenn er an einer wollüſtigen Liebesſcene keinen großen Antheil nimmt. Ich erwarte mit Verlangen zwei Worte von Ihrer Hand. Schieben Sie es ja nicht lange auf!" Dagegen, äußerte er, habe er in den äſthetiſchen Briefen und in einigen Aufſätzen von Humboldt in den Horen mehr Schwierigkeit und einen höhern Grad von Abſtraktion gefunden,

[1] Die Anmerkung habe ich Theil 3, S. 32 aufgenommen.

als er geglaubt, daß die Natur des Gegenſtands erforderte, und die Abſicht einer populären Schrift erlaubte, und im Reiche der Schatten ſei ihm manches gänzlich unverſtändlich geblieben.

Noch weniger, als mit Herder, entſtand mit Jean Paul Richter ein Verhältniß, der ſich damals in Weimar niedergelaſſen hatte und bis zum Frühjahr 1800 hier lebte. Als Jüngling hätte ſich Schiller mit einem ſo hochbegeiſterten, rein fühlenden, reich ausgeſtatteten Geiſte ohne Zweifel innig befreundet — jetzt aber ſtieß ihn die Regelloſigkeit ſeiner Werke ab. Wie hätte der disciplinirteſte unter den Dichtern, der die Schönheit ganz in der vollendeten Form ſuchte, an den Produkten der ſittlich trunkenen, genialen Ungebundenheit auch des herrlichſten Menſchen Gefallen finden können? Er hätte das Reſultat ſeiner äſthetiſchen Studien und ſo vieler Verhandlungen mit Goethe aufgeben, und ſich ſelbſt vernichten müſſen! Uebrigens wußte er ſein Gutes zu ſchätzen. Goethe hatte ihm 1795 den Heſperus zugeſchickt. Schiller antwortete: „Das iſt ein prächtiger Patron, dieſer Heſperus, den Sie mir neulich ſchickten. Er gehört ganz zu dem Tragelaphen-Geſchlecht, iſt aber dabei gar nicht ohne Imagination und Laune, und hat manchmal einen recht tollen Einfall, ſo daß er eine luſtige Lektüre für die langen Nächte iſt. Er gefällt mir noch beſſer, als die Lebensläufe.[1] Im folgenden Jahr beſuchte Richter, nach einem längern Aufenthalt in Weimar, unſern Freund. Er berichtet ſelbſt über dieſen Beſuch: „Ich trat geſtern vor den felſigten Schiller, an dem, wie an einer Klippe, alle Fremde zurückſpringen. Er erwartete mich aber, nach einem Brief von Goethe. Seine Geſtalt iſt verworren, hartkräftig, voll Edelſteine, voll ſcharfer, ſchneidender Kräfte — aber ohne Liebe. Er ſpricht beinahe ſo vortrefflich, als er ſchreibt. Er war ungewöhnlich gefällig, und ſetzte mich durch ſeinen Antrag auf der Stelle zu einem Kollaborator der Horen um, und wollte mir einen Naturaliſationsakt in Jena einreden.“[2] Und welchen Eindruck machte er ſelbſt dagegen bei dieſem erſten Zuſammentreffen auf den Andern.

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 161.
[2] Jean Paul's Biographie von Spazier, Band 4, S. 28 f.

„Ich habe,“ äußert ſich Schiller am 28. Juni 1796 gegen Goethe, „ihn ziemlich gefunden, wie ich ihn erwartete: fremd, wie einer, der aus dem Mond gefallen iſt, voll guten Willens und herzlich geneigt, die Dinge außer ſich zu ſehen, nur nicht mit dem Organ, womit man ſieht. Doch ſprach ich ihn nur einmal und kann alſo noch wenig von ihm ſagen.“ Es war das Jahr des Xenienalmanachs, worin Jean Paul um ſo eher bedacht wurde, da er ſich in Bezug auf Goethe in einem Briefe an Knebel die „arrogante“ Aeußerung erlaubt hatte, daß man in ſo ſtürmiſchen Zeiten eher eines Tyrtäus als eines Properz bedürfe.“[1] Hiermit war die Trennung öffentlich ausgeſprochen, der Krieg erklärt. Als er im Herbſte 1798 in Weimar ſeine Wohnung aufſchlug, ſchloß er ſich ganz an den verlaſſenen und vereinzelt ſtehenden Herder an, welcher in ſeinem bittern Unmuth Jean Paul's reichen, überſtrömenden Dichtergeiſt, ſein für Tugend ſchlagendes Herz weit über die gemüthloſen, nur formgerechten Produkte jener Andern ſtellte: „denn er bringe wieder neues friſches Leben, Wahrheit, Tugend, Wirklichkeit in die verlebte und mißbrauchte Dichtkunſt.“ Iſt es zu verwundern, daß auch Richter für einen ſolchen warmen Verehrer Partei nahm? Es dünkte ihm ſchön, ſich für den geliebten Mann aufzuopfern. Als er endlich Herder's Metakritik in der Handſchrift verbeſſerte und mit Anmerkungen verſah, was in dem kleinſtädtiſchen Weimar nicht verborgen blieb, hatte er es mit Schiller ganz und für immer verdorben, und ſeiner geſchieht von dieſer Zeit an in den Briefen nirgends mehr Erwähnung.

Indem ich hier von Mißverhältniſſen ſpreche, wie ſie in dem ſelbſtſtändigen Entgegentreten der bedeutendſten Menſchen am leichteſten ſich bilden können, ſei mir erlaubt, noch über die eigene Stellung Schiller's zu den beiden Schlegel zu berichten, ehe ich zu ſeinem engſten Lebenskreiſe in Weimar zurückkehre. Als er die Horen und den Muſenalmanach herauszugeben begann, trat er mit den beiden talentvollen, vielfach gebildeten und aufſtrebenden Brüdern, beſonders mit dem jüngern, in ein freundſchaftliches literariſches Verhältniß.

[1] Vergleiche Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 2, S. 180 f.

Auguſt Wilhelm Schlegel iſt in Schiller's Ankündigung der Horen unter den Mitarbeitern genannt, und ſtattete dieſes Journal, ſo wie die erſten vier Muſenalmanache mit ſchätzbaren Beiträgen aus. Er übernahm es, über die Poeſien der Horen für die allgemeine Literaturzeitung Recenſionen zu liefern. Schlegel's noch vorhandene Briefe aus dieſer Zeit ſprechen eine ungeheuchelte Verehrung aus. Ich entlehne aus einem Briefe vom 4. Juni 1795 aus Amſterdam, wo ſich Schlegel damals aufhielt, folgende Stellen; „Was Sie und einige Andre ſeit einigen Jahren im Fache der Theorie und Beurtheilung des Schönen gethan, hat Epoche gemacht und die Forderungen an den Kunſtrichter ſo erhöht, daß ein deutſcher Schriftſteller ſich nicht ohne viel zu wagen in dieſe Laufbahn drängen kann. Stände nur auch die Bildung der Leſer im Ganzen und unſer Reichthum an Meiſterwerken mit der Tiefe der über ſie angeſtellten philoſophiſchen Unterſuchungen im Verhältniſſe! Manche Bewunderer des Dichters und Geſchichtſchreibers Schiller's fangen an auf den Kunſtrichter eiferſüchtig zu werden. Ich für mein Theil folge gern jeder Wendung eines Geiſtes, der in allen ſeinen Schöpfungen nur nach verſchiedenen Perioden der Wirkſamkeit gleich unverkennbar lebt. Ich ergreife dieſe Gelegenheit, Ihnen für das Viele, was mir Ihre Werke an Genuß und Belehrung gewährten, den wärmſten und gefühlteſten Dank zu ſagen. — Irrte ich, als ich in der Beurtheilung der Gedichte Matthiſſons Ihre Hand zu erkennen glaubte? Es hat mir Leid gethan, daß Ihre Recenſion über Bürger keine freie Unterſuchung über Volkspoeſie, Lyrik, ihre Beziehung auf das jetzige Zeitalter und andere Gegenſtände, die ſie auf eine ſo anziehende Weiſe berührte, zu Wege gebracht hat, weil Bürger's Antwort die Luſt für ihn, oder wenigſtens gegen Ihre Lehre zu ſprechen, nothwendig dämpfen mußte. Das Gewicht Ihres Anſehens hat vielleicht manchen Leſern dieſen Dichter verleidet, deren eigenes Gefühl ſo weit entfernt war, ihn zu verwerfen, daß es vielmehr aus ihm noch vieles zu ſeiner Veredlung gewinnen konnte.“ Als Schlegeln das neunte Stück der Horen des Jahrgangs 1795 vom Herausgeber zugeſchickt worden war, äußerte er ſich in einem Briefe von Braunſchweig aus, wohin

er ſich mittlerweile begeben hatte: „Empfangen Sie meinen wärmſten Dank für den ganz neuen und ſeltenen Genuß, den mir Ihre Gedichte (denn von wem wäre das Reich der Schatten und Natur und Schule ſonſt?) gewährt haben. So oft ich vorzüglich jenes ſeit vorgeſtern las, ſo kehrt doch jedes Mal der Eindruck von etwas Einzigem, und, wenn es nicht vorhanden wäre, Unglaublichem bei mir zurück. Ich weiß nichts damit zu vergleichen, als die Götter Griechenlands. Auch hier finde ich die unnachahmliche Anmuth der Bilder wieder, die ich in Ihnen liebte, und der Gedanke hat ſich das Element noch vollkommner unterworfen. Gewiß, keiner Ihrer Bewunderer kann ſich lebhafter über Ihre Rückkehr zur Poeſie freuen, als ich; und Sie beſchämen mich durch die Erwähnung meines Urtheils.“ In einer Nachſchrift ſind dem Briefe die Worte beigefügt: „In Goethe's Elegien herrſcht römiſcher Geiſt: man glaubt italieniſche Luft zu athmen, wenn man ſie lieſ't. Jede neue Form, in welcher Goethe auftritt, iſt ein neuer Beweis ſeiner Selbſtſtändigkeit, aber die ſichere Kühnheit des Mannes, an den Natur und Schule gerichtet werden könnte, möchte als Beiſpiel ſehr gefährlich werden.“

Solche feine und treffende Urtheile, die zum Theil, wie der Ausſpruch über das Reich der Schatten mit Schiller's eigenen Anſichten ganz übereinſtimmten,[1] mußten ihm den trefflichen jungen Mann ſehr werth machen, und es iſt keine Frage, daß Schiller durch ſein Beiſpiel, ſo wie durch Theilnahme, Anregung und Lehre auf Schlegel's Bildung und literariſche Laufbahn den entſchiedenſten Einfluß hatte. „Ich kann Ihnen nicht genug ſagen, mein gütiger und verehrungswürdiger Freund,“ ſchreibt er am 9. November 1795, „welch eine wohlthätige Aufmunterung jeder Ihrer Briefe für mich iſt. Sie erwecken mir immer die angenehmſte Hoffnung des Gelingens, und verſcheuchen das Mißtrauen in meine eigenen Kräfte, was mich ſonſt ziemlich oft heimſucht. Nichts konnte bei der Art von Thätigkeit, der ich mich ſelbſt widme, ein günſtigerer Umſtand, eine ſchönere Vorbedeutung ſein, als

[1] Siehe Theil 3, S. 262.

gleich beim Eintritt in meine Laufbahn mit Ihnen in Verbindung zu kommen.“ Als Schiller's Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichtung in den Horen erſchienen war, welche für die Kritik und Poeſie der beiden Schlegel und ihrer Anhänger geſetzgebend wurde,[1] ſprach ſich Auguſt Wilhelm Schlegel in einem Briefe vom 19. Januar 1796 von Braunſchweig folgendermaßen aus: „Mit dem lebhafteſten Intereſſe, das nicht frei von Neubegier war, bin ich Ihrer Entwickelung der Begriffe vom Naiven und Sentimentalen gefolgt. Dieſe Anſichten ſind ſo neu, als reichhaltig an wichtigen Reſultaten. Aber Sie haben vielleicht mehr Anſichten auf einmal gehegt, als das Publikum oder wenigſtens die Schriftſteller werden ertragen können. Ueber Klopſtock's Muſe iſt gewiß noch nie etwas ſo Treffendes und tief Eingreifendes geſagt worden. Auch Rouſſeau iſt wunderwürdig ſchön charakteriſirt. Den Dante zählen Sie mit Recht in einer gewiſſen Hinſicht unter die ſatyriſchen Dichter, alſo unter eine Klaſſe der ſentimentaliſchen. Doch glaube ich, in ſo fern er ſich ſelbſt ſchildert, muß er, wenn irgend einer von den Neuern, für einen naiven Dichter gelten. Er ſcheint ſich eben ſo wenig der Seltſamkeit als der Größe ſeines Charakters bewußt zu ſein. Uebrigens könnte er auch als Beiſpiel für Ihre Behauptung angeführt werden, daß ſtreng wiſſenſchaftliche Ausbildung dem dichteriſchen Geiſte nicht nachtheilig ſei; denn er hatte die höchſte, die in ſeinem Zeitalter zu erreichen möglich war, ohne daß ſeine Originalität darunter gelitten hätte. Ich verkenne gewiß weder den Werth der Eroberungen, die Sie auf dem Felde der Wiſſenſchaft ſo glücklich für die Poeſie gemacht haben, noch die vollkommene Reife des Gedankengehalts in Ihren neueſten Gedichten; aber ich möchte Sie doch bitten, gegen den Sänger der Götter Griechenlands nicht ungerecht in Ihrem Urtheile zu ſein. Ja ſelbſt in Ihren früheſten Liedern fand ich Anlage zu tiefem Sinn mit einem Reiz gepaart, den die rauhe Hülle und der herbe Ungeſtüm der Jugend nicht ganz vernichten konnte. — Den Almanach habe ich ſeit etwa acht Tagen in die Hände bekommen, und er enthält ſo

[1] Siehe Theil 3, S. 64.

viel Schönes, daß ich ſie mir alle zu Feſttagen damit machen konnte, aber es noch nicht ruhig genug genoß, um im Einzelnen darüber reden zu können. Die unbeſchreibliche Anmuth der letzten Stanzen[1] iſt mir am gegenwärtigſten. Wenn wir doch ein längeres Gedicht von Ihnen in dieſem ſchönſten aller modernen Sylbenmaße bekämen."

Schiller fragte zuvorkommend bei Schlegel an, ob er nicht etwa Jena zu ſeinem Aufenthalte wählen könnte, welche Einladung lange gehegten Wünſchen begegnete. Denn für ſchriftſtelleriſche Thätigkeit und für eine gelehrte Laufbahn überhaupt laſſe ſich jetzt kein günſtigerer Ort finden, als Jena, und ſchon Schiller's perſönlicher Umgang allein, auf den er nach ſo vielen ſchriftlichen Beweiſen der Freundſchaft rechnen dürfe, werde für ihn ein unſchätzbarer Gewinn ſein. „Wie ſehr ich mich auf eine Wallfahrt in dieſen Theil von Sachſen freue, der ſchon ſeit beträchtlicher Zeit und ſeit Kurzem mehr, als jemals zuvor, ein Mittelpunkt deutſcher Bildung iſt, kann ich Ihnen nicht ſagen. Ihr Beifall iſt mir bei meinen Unternehmungen die günſtigſte Vorbedeutung." Schiller meinte, er würde durch Vorleſungen im Fache der alten Literatur in Jena ſein Glück machen, und wir ſehen Auguſt Wilhelm Schlegel ſeit 1796 mehrere Jahre in Jena ſich aufhalten.

Von dieſer Zeit an traten manche Mißhelligkeiten ein, die Verſchiedenheiten im Charakter und in der Geiſtesrichtung beider Männer ſtellten ſich ſchärfer hervor, und ein Mißverhältniß, welches bald zwiſchen Schiller und dem jüngern Bruder, Friedrich Schlegel, entſtand, trennte ſie noch mehr. Auch Friedrich Schlegel ſcheint anfangs unſerm Schiller ſehr zugethan geweſen zu ſein. In noch vorhandenen Briefen bringt er ihm für die Belehrungen, die er aus ſeinen äſthetiſchen Abhandlungen erhalten, den wärmſten Dank, und ſagt, die Philoſophie der Kunſt ſei durch Schiller in wenigen Monaten um viele Jahre älter geworden, er habe um die Wiederherſtellung der Kunſt einen zweifachen Lorbeer verdient. Aber Schiller war ihm bald entſchieden abgeneigt, namentlich ſeitdem

[1] Abſchied vom Leſer.

er ſich ungünſtig über den Muſenalmanach von 1796 äußerte, wofür Schiller ſeine Gallomanie im nächſten Almanach in einer Reihe von Xenien geißelte. Des ältern Bruders iſt mit dem jüngern nur an einer Stelle gedacht, wo es heißt, daß die „jungen Nepoten" manchmal wohl auch blind in das Blaue hineinſchießen.[1] Friedrich Schlegel rächte ſich durch eine bittere Recenſion der Horen und da Schiller ſeinen Bruder, wie es ſcheint, im Verdacht hatte, jene Beurtheilung mitverfaßt oder doch vor ihrer Veröffentlichung um ſie gewußt zu haben, ſo kündigte er dem Auguſt Wilhelm jedes fernere Verhältniß auf. Das Nähere dieſes Zerwürfniſſes iſt nicht bekannt, aber es hat ſich noch ein Brief erhalten, worin Auguſt Wilhelm Schlegel und deſſen Gattin ihre Unſchuld an dem Schritte des Bruders verſichern, und ihr tiefes Bedauern ausdrücken, daß Auguſt Wilhelm Schlegel in Gefahr ſtehe, ein Glück einzubüßen, welches ihm ſo nahe am Herzen liege. „Im höchſten Grade betroffen über Ihre unerwartete Erklärung", ſchreibt Schlegel, „die einem Verhältniſſe ein Ende machen ſoll, welches ich zu den glücklichſten Umſtänden meines hieſigen Lebens rechnete, eile ich nur wenigſtens einige Zeilen zu meiner Rechtfertigung hinzuwerfen, in der Hoffnung, daß Sie mir Gelegenheit geben werden, Ihnen jeden Zweifel über die Geradheit meines Betragens, der Ihnen beigebracht ſein könnte, zu benehmen." Der Brief endigt: „Wenn Sie je einige Freundſchaft für mich gehegt haben, ſo verſagen Sie mir die Bitte nicht, Ihnen ſo bald wie möglich meine gänzliche Unſchuld an dieſem unglücklichen Mißverhältniſſe mündlich darzulegen, und laſſen Sie mich eine Ihnen bequeme Zeit wiſſen. Soll es mich aber durchaus Ihres Zutrauens und Ihres Umgangs berauben, ſo werde ich doch nie aufhören, mit der wärmſten Verehrung und Anhänglichkeit zu ſein Ihr ergebenſter" ꝛc.

Eine mündliche Verſtändigung ſcheint wieder ein leidliches Verhältniß hergeſtellt zu haben, denn Auguſt Wilhelm blieb ein rüſtiger Mitarbeiter der Horen und des Muſenalmanachs, und es findet ſich noch aus ſpäterer Zeit vom Jahre 1801

[1] Siehe Schiller's Supplemente (bei Cotta) Bd. 3, S. 190 f.

ein von Berlin aus geſchriebener Brief vor, worin Schlegel bittet, Schiller möchte der Madame Unzelmann in ſeinem neuen Drama, dem Mädchen von Orleans, welches unſere Bühne bereichere und zu ihrer allmähligen Umbildung mitwirken müſſe, für die bevorſtehende Darſtellung die Hauptrolle zuwenden.

In dem Briefwechſel mit Goethe ſpricht ſich ſeit jenem Bruch mit Friedrich Schlegel eine gewiſſe Abneigung gegen beide Brüder aus, welche zunahm, je mehr ſie von der ſtrengen klaſſiſchen Form zu Gunſten der romantiſchen Dichtung abwichen. Denn ſie bildeten die Grundunterſcheidung der naiven und ſentimentaliſchen Dichtung ganz anders aus, als ſie ihr Urheber im Sinn hatte. Er macht ſich darüber luſtig, daß die Schlegel die Agnes von Lilien für ein Produkt von Goethe hielten, und ſagt, daß er ſich noch nicht habe entſchließen können, den großen Kritikern dieſe ſelige Illuſion zu zerſtören. Friedrich Schlegel recenſirte dieſen Roman, welcher bekanntlich die Frau Karoline von Wolzogen zur Verfaſſerin hat, ſehr ſtrenge, wie er ſagte; als er aber hörte, das Werk ſei nicht von Goethe, ſo bedauerte er es, das Buch ſo hart mitgenommen zu haben. Dieſe „anmaßliche Aeußerung" ſchien Schillern doch zu arg, und er ſchrieb an Goethe: „Der Laffe meinte alſo, er müſſe dafür ſorgen, daß Ihr Geſchmack ſich nicht verſchlimmere. Und dieſe Unverſchämtheit kann er mit einer ſolchen Unwiſſenheit und Oberflächlichkeit paaren, daß er die Agnes wirklich für Ihr Werk hielt."[1] Er entfernte ſich in ſeiner Geſinnung von

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Th. 3, S. 109. — An das Wort Unwiſſenheit, welches in dieſer Stelle doch nur ein Nichtwiſſen aus Mangel an Urtheil, aus Unverſtand heißen kann, hat ſich Auguſt Wilhelm Schlegel gehalten, um im Wendt'ſchen Muſenalmanach ein Xenion zu machen.

An Schiller.

Unwiſſend darfſt du Friedrich Schlegel ſchelten?
Wie? meinſt du ſelber für gelehrt zu gelten?
Du warſt verblendet, daß es Gott erbarm'!
Der Bettler Irus ſchilt den Kröſus arm.

Wie wenig Schiller auf bloße Gelehrſamkeit hielt, iſt dem Leſer bekannt. Solche „literariſche Scherze" ſind nicht gar fein.

dem Brüderpaar mehr und mehr, während Goethe immer milder, oder ſoll ich ſagen billiger? urtheilte. Er ſpricht ihnen in einem Briefe vom 22. December 1797 ſogar die volle Kompetenz zur Kritik ab, weil beiden das Gemüth fehle, ob ſie ſich gleich die Terminologie davon anmaßten. „Was ſagen Sie zu dem neuen Schlegel'ſchen Athenäum und beſonders zu den Fragmenten?“ ſchreibt er am 23. Juli 1798 an Goethe. „Mir macht dieſe naſeweiſe, entſcheidende, ſchneidende und einſeitige Manier phyſiſch wehe.“ Und als Goethe ſich über dieſe Fragmente, welche die Tagesliteratur nach Art der Xenien züchtigten, anerkennend, ja lobend äußerte, vertheidigte Schiller ſeine entgegengeſetzte Meinung: „Einen gewiſſen Ernſt und ein tieferes Eindringen in die Sachen kann ich den beiden Schlegel, und dem jüngern insbeſondere, nicht abſprechen. Aber dieſe Tugend iſt mit ſo vielen egoiſtiſchen und widerwärtigen Ingredienzien vermiſcht, daß ſie ſehr viel von ihrem Werth und Nutzen verliert. Auch geſtehe ich, daß ich in den äſthetiſchen Urtheilen dieſer beiden eine ſolche Dürre, Trockenheit und ſachloſe Wortſtrenge finde, daß ich oft zweifelhaft bin, ob ſie wirklich auch zuweilen einen Gegenſtand darunter denken. Die eigenen poetiſchen Arbeiten des ältern beſtätigen mir meinen Verdacht, denn es iſt mir abſolut unbegreiflich, wie daſſelbe Individuum, das Ihren Genius wirklich faßt und Ihren Hermann z. B. wirklich fühlt, die ganz antipodiſche Natur ſeiner eigenen Werke, dieſe Dürre und herzloſe Kälte, auch nur ertragen, ich will nicht ſagen, ſchön finden kann.“ Vielleicht war es auch ihre, immer ausſchließender werdende Vergötterung Goethe's und jener Satz (den er ganz auf ſich deuten konnte und welcher den Stab über ſeine Dichtweiſe brach), daß das wahre Hervorbringen in Künſten ganz bewußtlos ſei,[1] was Schillern erbitterte. Es kam das leichte, bisweilen aber doch auch etwas oberflächliche Talent und der große Umfang des hiſtoriſchen und ſprachlichen Wiſſens beider Brüder dazu, welches aber mit weniger ſcharf zerſetzendem und tief eindringendem Urtheile, ja bei Friedrich Schlegel mit einer gewiſſen

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Th. 5, S. 284; vergleiche Th. 4, S. 135.

verworrenen Trübheit des Geiſtes verbunden war, — was alles zuſammen ihr Weſen dem ſeinigen heterogen machte. Solche Differenzen konnten eine entſchiedene Antipathie hervorrufen, da ſie ſich noch tiefer in die Charaktere hinabſenkten. Während die Schlegel Schiller's moraliſchen Enthuſiasmus und die ſittlich-philoſophiſche Höhe ſeiner Muſe als Bornirtheit belächeln konnten, mochten ihm manche Momente ihres freiern oder ungebundenen Lebens als Libertinage und Frivolität zuwider ſein. Aber es erleidet keinen Zweifel, daß der ältere Bruder einen Theil der Abneigung tragen mußte, welcher eigentlich nur dem jüngern galt. Ueber die bekannte Lucinde des letztern, expectorirt ſich Schiller folgender Maßen. „Ich habe mir vor einigen Stunden durch Schlegel's Lucinde den Kopf ſo taumelig gemacht, daß es mir noch nachgeht. Sie müſſen dieſes Produkt Wunders halber doch anſehen. Es charakteriſirt ſeinen Mann, ſo wie alles Darſtellende, beſſer, als alles, was er ſonſt von ſich gegeben, nur daß es ihn mehr ins Fratzenhafte malt. Auch hier iſt das ewig Formloſe und Fragmentariſche, und eine höchſt ſeltſame Paarung des Nebuliſtiſchen mit dem Charakteriſtiſchen, die Sie nie für möglich gehalten hätten. Da er fühlt, wie ſchlecht er im Poetiſchen fortkommt, ſo hat er ſich ein Ideal ſeiner ſelbſt aus der Liebe und dem Witze zuſammengeſetzt. Er bildet ſich ein, eine unendliche Liebesfähigkeit mit einem entſetzlichen Witze zu vereinigen, und nachdem er ſich ſo konſtituirt hat, erlaubt er ſich alles, und die Frechheit erklärt er ſelbſt für ſeine Göttin. Das Werk iſt übrigens nicht ganz durchzuleſen, weil einem das hohle Geſchwätz gar zu übel macht. Nach den Rodomontaden von Griechheit und nach der Zeit, die Schlegel auf das Studium derſelben verwandt, hätte man gehofft, doch ein wenig an die Naivität und Simplicität der Alten erinnert zu werden. Aber dieſe Schrift iſt der Gipfel moderner Unform und Unnatur; man glaubt, ein Gemengſel aus Woldemar, aus Sternbald und aus einem frechen franzöſiſchen Roman zu leſen.“ [1]

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Th. 5, S. 114 f.

So kam er denn endlich bis zu dem Ausſpruch, daß Kotzebue ihm lieber ſei, als dieſe Kritiker, weil der doch etwas hervorbringe.[1] Und das heißt doch mehr geſagt, als ſich verantworten läßt! Schiller ſcheint ſyſtematiſch darauf ausgegangen zu ſein, Goethen zu ſeiner Meinung über die Schlegel herüberzuziehen, — und was ihm im Leben nicht ganz geglückt iſt, das erreichte er noch nach ſeinem Tode, indem Goethe im Briefwechſel mit Zelter[2] auf Anlaß der bekannten gegen Schiller und ihn ſelbſt gerichteten „literariſchen Scherze" heftig (nach ſo vielen Jahren!) gegen die Brüder losbricht. Er ſagt dabei, er habe in der Zeit, über welcher wir berichten, in ihrem Kreiſe wenigſtens immer ſociale Verhältniſſe zu vermitteln geſucht.

Nach ſolchen Zerwürfniſſen iſt es doppelt angenehm, über freundliche Beziehungen zu ſprechen, welche von Jena aus fortbeſtanden, oder ſich in Weimar enger knüpften.

Unter den Frauengeſtalten zog ihn beſonders Amalia von Imhof, die Verfaſſerin der Schweſtern zu Lesbos, an, welche auch Goethe auszeichnete. „An Amaliens von Imhof ſchönem aufblühenden Talente," ſagt Frau von Wolzogen, „wie an ihrem anmuthigen, lebendigen Umgange, hatte Schiller große Freude, und er ſuchte ihr, wo er konnte, förderlich zu ſein." Auch mit Frau von Stein und Charlotte von Kalb, mit welcher er ſchon von Mannheim her befreundet war,[3] lebte er jetzt wieder an Einem Orte zuſammen.

Charlotte von Kalb war eine von den Frauen, welche für Schiller's Bildung von entſchiedenem Gewicht waren, und wenn ſie ihm auch jetzt nicht mehr ſo viel ſein konnte, als in Mannheim, ſo ſtand er ihr doch fortwährend nahe, wie aus ihren vielen Briefen an ihn hervorgeht. Geiſtreich, ideenvoll, vielſeitig gebildet, in ihrer kühnen Seelenſtärke beinahe ihrem Geſchlechte entwachſen und durch kein Herkommen beſchränkt, zugleich voll glühender Empfindung und von nüchternem, ſcharfem Blick ins Leben — ſo war dieſes Weib, wohl eine der merkwürdigſten Frauen Deutſchlands,

[1] Eckermann's Geſpräche mit Goethe, Th. 1, S. 309.
[2] Theil 6, S. 318 ff.
[3] Siehe Theil 1, S. 260.

die mit den, in neueſter Zeit in der Literatur berühmt gewordenen, alle außerordentliche Eigenſchaften gemein hat, ohne bei ſoliderer Kultur des Verſtandes ihre krankhafte Ueberſpannung zu theilen. Man kennt dieſe Frau durch die begeiſterte Schwärmerei, mit der ſie ſich eine Zeit lang an Jean Paul anſchloß, den ſie ſogar heirathen und ſich von ihrem Mann ſcheiden laſſen wollte, und durch ihre hinreißenden Briefe an den geiſtesverwandten, ſittlich zärtlichern Dichter.[1] Auch in den Briefen an Schiller zeigt ſie ſich als ein großherziges, denkendes, ſeltenes Weib, welches ſich für Philoſophie eben ſo ſehr, als für Dichtkunſt intereſſirte. Ihre Schilderungen der geſellſchaftlichen Zuſtände ſind fein und ſchlagend, wir treffen überall auf wahre Bemerkungen und häufig auf „ewige Geiſtesworte, mit warmem Herzblut geſchrieben," treu malt ſich in ihren Worten ihr Seelenleben und ihre tiefen Leiden erſchüttern unſer Herz. Sie ſpricht ſich häufig über Schiller's Werke aus, und ſo ſandte ſie ihm nach einer Aufführung von Wallenſtein's Tod folgende Zeilen, in denen ſie trotz ihrer Bewunderung dem Dichter ein Ziel ſteckt, welches weit über dieſes Drama hinaus geht. „Geſtern war ich vielleicht der ſechste Theil des Publikums — durch Aufmerkſamkeit, Antheil, inniges Lauſchen, durch das lebhafteſte Auffaſſen, und die Verwandlung meines Geiſtes in die mich ergreifende, belebende Idee. Sie ſprechen Gedanken aus, die das Letzte ſind in der Wirkung und das zu begreifende Ziel der Menſchheit. So werden lange die feinſten, beſten Weſen, wenn ſie gleicher Stimmungen ſich erinnern oder ihre Empfindungen im Geiſte begreifen wollen, Ihre Gedanken in dem Schmuck Ihrer Rede wiederholen. Der Monolog[2] kann nicht oft genug gehört werden. Er reißt den Aufmerkſamen hin in das Eigenthum Ihrer Seele. Anders iſt alles mit uns! — Wallenſtein, wie er durch einige Winke in Ihrem Schauſpiel mir erſcheint, o d e r,[3] w i e e i n a n d e r e s K u n ſ t w e r k v o n I h n e n e i n m a l

[1] Jean Paul's Biographie von Spazier, Bd. 3, S. 226 und Bd. 4, S. 37 ff.

[2] Im 4. Auftritt des 1. Aufzugs.

[3] Dieſes o d e r iſt im Briefe dreimal unterſtrichen.

erſcheinen muß! — iſt über das Schickſal erhaben, das traurige, das glückliche. Alles kann ihm nur Spiel ſein, und ſo Verluſt und Gewinnſt. Ihn will, ihn braucht das Leben nicht mehr. In dieſer Verwirrung — alles, alles drängt ſich, um dieſen Geiſt zu löſen und zu befreien. Die Freiheit, das Wehen der Geiſteswelt iſt uns nahe. Die Kunſt ſelbſt hat keine Regel mehr, und ihr höchſtes Verdienſt liegt in der Möglichkeit, daß ein ewiger Geiſt der Welt erſcheine.“

Das Leben dieſer Freundin Schiller's verdiente in hohem Grade charakteriſirt und eine Auswahl ihrer Briefe bekannt gemacht zu werden. Schiller nahm an ihren perſönlichen Verhältniſſen einen herzlichen Antheil, durch Wort und That. Sie „gab ſeiner Wahl das Zutrauen und die Hoffnung ihrer Seele“ — und er bemühte ſich um Hauslehrer für ihre Kinder. Nach dem Tod ihres Gemahls ſcheint ſie durch den Krieg und den Verluſt eines bedeutenden Proceſſes in eine bedrängte Lage gekommen zu ſein, wo ſich denn Schiller ebenfalls als hülfreicher Freund bewährte. Um ihre Exiſtenz zu ſichern, kam ſie auf den Gedanken, in Mainz ein weibliches Erziehungsinſtitut zu errichten, und theilte ihrem Freunde den Plan dazu mit. Aus dem Briefe, den ſie damals, im Auguſt 1800, hierüber von Heidelberg an ihn ſchrieb, entlehne ich einige Stellen. „Soll allgemeine Kultur, Entwickelung phyſiſcher und moraliſcher Kräfte erreicht werden, ſo kann es die Geſellſchaft weit leichter bei dem weiblichen Geſchlecht erreichen, als bei dem männlichen. Allen häuslichen Geſchäften kann eine Frau vorſtehen, und ſie auch ausüben, und hiermit ſelbſt ſind ſo viele getrennte Fähigkeiten, Perſönlichkeiten, Stände und Berufsgeſchäfte vereinigt. Es iſt wohl wahr, das Weib kann und ſoll nicht abſtrahiren, ſie bedarf der Wiſſenſchaft zum Leben, nicht des Lebens für die Wiſſenſchaft. Aber ſie bedarf einer umfaſſenden Erkenntniß.“ — „Ich mag die Schriften für Frauenzimmer nicht, auch ſind ſie meiſtens ſchlecht, noch weniger Romane. Gar vieles in unſern Romanen wird nach fünfzig bis hundert Jahren nicht können verſtanden werden. Die ſonderbaren Martern, die man ſich zugemuthet hat, werden vielleicht

nicht mehr ſein — gewiß nicht, weil die Verhältniſſe milder werden, und die Tücke und Willkühr nicht mehr ſo ſehr durch Recht und Geſetz beſchützt werden. Solche auflöſende Romane — in dreifachem Sinn, auflöſend für wirkliche Kraft des Geiſtes und Gemüths, aber auch auflöſend für den Leidenden und Verſtockten — kann unſer Volk, Zeit, und beide Geſchlechter, beſonders das männliche, noch nicht entbehren. Hätte der rohe Mann, der ſo nicht ſo leicht Menſchenrechte kennt, nicht noch Romane, wo von uns die Rede iſt — er wüßte gar nichts von uns, als daß wir Thiere ſind. Nein, nein, bis jetzt müſſen die Frauen auch die aller ſonderlichſten Romane in Schutz nehmen. Welch eine Abſchweifung! Aber vom Roman iſt ein leichter Uebergang zur Phantaſie. Dieſe Dreifaltigkeit des Sinns, der Bildungsfähigkeit und der Empfindung, wie rein, wie leicht, wie immer emporſtrebend muß ſie erhalten werden! Ohne Phantaſie iſt ein Weib einfältig, mit einer verdorbenen unglückſelig. Das Weib wird ganz verkehrt behandelt. Nach meiner Erfahrung wird es, wo es erzogen werden ſoll, ſo behandelt. In der Kindheit muß es denken; als Jungfrau muß ſie ſpielend gefallen, nur als Weib ſoll ſie arbeiten. Sie, der die Erhaltung der Schöpfung anvertraut iſt, des Vermögens der Geſundheit, der Heiterkeit des Geiſtes und des Gemüthes, wird in den niedern Ständen mißhandelt, in den höhern aufs verächtlichſte betrachtet und verhöhnt. — Verzeihen Sie, daß ich Sie hiermit ennuyire. Ich gebe dieſem Räſonnement nicht einmal die Bedeutung eines Traums."

Man ſieht ſchon hieraus Charlottens ernſte Lebensanſicht, die aus allen ihren Briefen ſpricht. So ſchrieb ſie Schillern 1793 nach ſeiner Heimath aus Jena: „Sie bewohnen jetzo Schwaben, in einer intereſſanten Epoche, wo ſo manches Intereſſe rege ſein — ſo viele Hoffnung blühen und abſterben wird.[1] Viele glauben hier, es könne auch auf Sie von Einfluß ſein! — Man ſieht jetzt keinen fröhlichen Menſchen mehr. Das Unglück unſerer Tage gießt Allen Schwermuth in die Seele! Meine Nerven leiden. Der Name Menſch

[1] Anſpielung auf die Thronveränderung in Würtemberg durch den Tod des Herzogs Karl.

erſchrickt mich, und ich fliehe gern den Anblick dieſer gequälten oder quälenden Geſtalten! Verzeihen Sie dieſe Aeußerung. Ich möchte wohl lieber Ihnen etwas Annehmliches ſagen, aber Sie erkennen meine Vorſtellung und können mir vielleicht eine erheiternde Ausſicht zeigen. Ach nein! Es iſt wirklich zu egoiſtiſch gewünſcht. O wer ruft nicht jetzt mit Hamlet: O daß ich ſehe, was ich ſehe, und höre, was ich höre!" So von Gram erfüllt iſt das hochgeſinnte Weib durch die damaligen Mordſcenen in Frankreich. In einem Briefe aus Weimar vom Jahr 1795 ſchildert ſie ihr Mißbehagen an der dortigen Societät: „Ich habe nicht geſchrieben, weil ich immer kommen wollte. Kälte, Kränklichkeit und auch oft Geſchäfte und Leiden verhinderten es aber. Ich rede hier nicht von denen Leiden, gegen die ich mich paſſiv, ſondern gegen die ich mich aktiv verhalten ſoll und muß. Darum darf ich auch die Geſellſchaft nicht ſuchen, um mich über mich oder meine Vorſätze weder zu zerſtreuen noch zu verwirren. Warum aber überhaupt mir die Geſellſchaft wenig iſt, habe ich heute in einem Briefe an Hölderlin[1] detaillirt. Die Geſellſchaft hat ſich hier im Ganzen verſchlimmert — es iſt kein Ton, keine Haltung, und ſelbſt bei einigen kein Schein des Guten mehr. Unter den Beſſern vermehren ſich die Mißverſtändniſſe immer mehr und daher die Trennungen. So iſt z. B. Goethe nirgends mehr, wenigſtens für mich, zu ſehn und zu hören. Ich läugne nicht, daß, wenn er billig iſt und gut, ich manchmal wünſchte, um ihn zu ſein, und das iſt weder Schwäche noch Eitelkeit von mir. Aber mein Gemüth mag nicht hinab — es will hinauf! Letzt ſah ich ihn — — ich will's Ihnen lieber erzählen. Auch leidet meine Bruſt ſehr und das Reden greift mich außerordentlich an; wo ich alſo nur ſchlaffe, verworrene Dinge zu beantworten hätte, das vermeide ich lieber."

Daß die Weimar'ſche Geſellſchaft wirklich nicht viel beſſer war, deutet auch Frau von Wolzogen mehrmals an. Das Hofleben regte Bedürfniſſe an, die weder es ſelbſt noch die kleine Stadt befriedigen konnte. Als Goethe und Meyer mit der Aldobrandiniſchen Hochzeit ſogar im Reiſewagen von

[1] Er war, durch Schiller's Empfehlung, Hauslehrer bei ihr geweſen.

Italien zurückkehrten, ſchrieb Böttiger an Schiller: „Da wird denn hoffentlich wieder ein neuer Mittelpunkt freundlicher Zuſammenkunft für uns arme, iſolirte Weimaraner ſein;“ und der geheime Rath von Voigt äußert ſich einmal: „Wer nicht mit ſich ſelbſt leben und aus ſich ſelbſt was nehmen kann, findet hier wenig Unterhaltung. Denn die fatale Politik ermüdet und trennt die Societät.“ Ein Grund mehr für Schiller, möglichſt zurückgezogen zu leben.

Voigt ſelbſt war einer von den ausgezeichneten Männern Weimar's, mit denen Schiller fortwährend in nahem Verhältniß blieb. Dieſer treffliche Mann nahm auch an den trockenſten Berufsarbeiten ein reges Intereſſe, wenn er einigen Nutzen und Dienſt für ſeine Mitbürger aus ihnen hoffen konnte. Er erleichterte ſich die Laſt des Aktenweſens und hielt ſich bei dem Mechanismus der Geſchäfte den Geiſt elaſtiſch durch das freie Spiel der Dichtkunſt. So ſchickte er einmal Schillern ein Gedicht zu, indem er ſchrieb: „Ich genoß eine Stunde voll Rührung im Park, als ich dieſe Worte aufzeichnete, und bin immer froh, wenn das Kanzleiweſen nicht alle Herzlichkeit aufgetrocknet hat.“ Als Voigt beim Herzog die Zuſicherung erwirkt hatte, daß Schiller's Gehalt im Nothfalle verdoppelt werden ſolle,[1] benachrichtete der geheime Rath den Profeſſor hievon mit den Worten: „Es iſt mir eine beſondere Freude, durch meine geringen Dienſte zur Erfüllung Ihrer Wünſche beigetragen zu haben, in der eigennützigen Ueberzeugung, daß Sie nunmehr Ihren Freunden und unſerer literariſchen Republik in Jena ferner angehören werden und daß Sie mich Ihrer Seits ferner des Namens Ihres Freundes würdig halten, den ich mir ſo gern gebe.“ Als ihm Schiller die Geburt ſeines Sohnes Ernſt anzeigte, und ihn mit Goethe zum Pathen bat, ſchrieb der liebenswürdige Mann: „Zunächſt bei dem herzlichen Glückwunſche, den ich Ihnen zum zweiten Sohne abſtatte, ſtehet mein eigenes werthes Ich, welches Ihnen einen fröhlichen Tag verdankt. In der That gab Ihre gütige Nachricht gleich heute früh meinem Tagewerk eine ſo fröhliche Richtung, daß die Menſchen, die ich ſeitdem ſprach, nicht

[1] Siehe Theil 3 S. 18.

mißvergnügt von mir gegangen ſein werden — denn hiernach berechne ich immer meine froheren Tage.“ Und als ihm ſeine erſte Tochter geboren war, ſchrieb Voigt: „Mein Glückwunſch zur neuen Vaterſchaft iſt Ihnen längſt entgegen gegangen. Ihr Hausweſen wird doch nun erſt vollſtändig, ſeitdem eine junge Muſe leibhaftig bei Ihnen eingekehrt iſt. Sie ſollen und werden noch viele Freude erleben, und das wird, wenn Sie erlauben, die meinige ſein.“ Schiller ſandte ihm ein Exemplar ſeines Almanachs für 1798. Voigt dankte: „Sie beſtreuen ein ödes Feld mit Blumen und verſchönern mir es, wenn ich heim komme von meiner Arbeit. Empfehlen Sie uns Ihrer Frau Gemahlin. Es iſt ein ſüßer Wahn, wenn man glaubt, daß geliebte Perſonen unſer gedenken.“ Ein ſo freundſchaftlich eingeleitetes Verhältniß knüpfte ſich noch feſter, als die Schiller'ſche Familie ſich nun in Weimar niedergelaſſen, und der edle, durch ſeine amtliche Stellung und Verbindung mit dem Hof höchſt einflußreiche Mann leiſtete Schillern und ſeinem Schwager Wolzogen weſentliche Freundſchaftsdienſte.

Demſelben Kreis der Geſellſchaft gehörte auch Friedrich von Einſiedel an, welcher als geheimer Rath und Oberhofmeiſter in Weimar lebte, und ſich unter andern poetiſchen Schriften beſonders durch ſeine Bearbeitung der Brüder des Terenz für das Theater bekannt gemacht hat. Thätiger Eifer für Poeſie und Schauſpielkunſt, die er auch theoretiſch zu ergründen ſuchte, hielten ihn in Verbindung mit Schiller, und Frau von Wolzogen ſchildert ihn als einen heitern, kenntnißreichen Mann von kindlich naivem Sinn, gutmüthigem Humor und vollkommener Sicherheit im Umgange. Er ſchickte dem Dichter einmal eine Zeichnung des Wallenſtein, nach einem Gemälde von van Dyke, das er von Wien mitgebracht, mit den Worten: „Wenn Sie Ihrem Helden einen Platz in Ihrem Zimmer einräumen wollen, ſo freut es mich — er iſt, in der Zeichnung, ganz ſtill und zahm, und wohl im Hauſe zu dulden.“[1] Ob Schiller dagegen mit einem andern Literaten, dem frühern Erzieher des Prinzen Konſtantin,

[1] Eine Skizze ſeines Lebens und ſeiner Perſönlichkeit findet man in Weimar's Album S. 168 ff.

Major von Knebel, häufigen Umgang hatte, möchte ich bezweifeln. Uebrigens erſchienen die von Knebel überſetzten Elegien des Properz, die ihn zuerſt bekannt gemacht haben, urſprünglich zerſtreut in den Horen.

Eine eigene Stellung hatte Schiller zu dem Oberkonſiſtorialrath und Gymnaſialdirektor Böttiger. Er mochte ihn eigentlich nicht, und zürnte ihm einmal höchlich wegen der unbeſonnenen Verwendung eines Manuſkripts, aber er konnte den gelehrten, mit Allem bekannten Mann auch nicht entbehren und ſeine ſich unterordnende und anſchmiegende Dienſtfertigkeit war nicht leicht abzuweiſen. Man lernt das Verhältniß aus der Art kennen, wie ſich Böttiger in ſeinen Briefen an Schiller gibt: „Endlich kann ich Ihnen, verehrungswürdiger Freund, dem Auftrage des Herrn geheimen Rathes Goethe gemäß, Dorothea, die ſchnellvermählte und längſterwartete, zuſchicken. Das Exemplar von Seide iſt der Frau Hofräthin beſtimmt, der ich hochachtungsvoll die Hand küſſe und wohl die Frage vorlegen möchte, welche von den neun Muſen, die hier erſcheinen, ihr die liebſte ſei?“ ꝛc. Seit Schiller in Weimar lebte, ſtellte er ſich Böttigern offenbar ferner und deſſen Briefe aus dieſer Zeit erheben ſich ſelten über den „gehorſamen Diener“ und die „gefühlteſte Verehrung.“ Böttiger erbittet ſich oft nur eine mündliche Antwort an den Boten oder will eine ganz kurze oder gar keine, damit er ihn ja nicht mit Briefſchreiben beläſtige, und bei den größten Gefälligkeiten, die er ihm erzeigt, „beobachtet er nur ſeine Schuldigkeit.“ Schiller holte ſich öfters, z. B. als er ſeinen Ibykus dichtete, als er den Plan entwarf, den Warbeck zu dramatiſiren, über hiſtoriſche Dinge Rath bei ihm, und mochte ſich auch wohl ſeiner höchſt feinen Kunſturtheile erfreuen. Freilich übereilte er ſich auch bisweilen in ſeinen Ausſprüchen, wie z. B. als er den Oktavio Piccolomini in einer Recenſion einen B u b e n nannte (was er, als es ihm Schiller verwies, reuig zurücknahm), und der gelehrte Mann ſprach oft andern mehr nach, als daß er ſelbſt dachte.

Wie Goethe Schillern von Böttiger, der ihm zuwider war und hauptſächlich durch ihn in Weimar nicht aufkommen konnte, abzog, ſo befreundete er ihn mit dem Maler,

Profeſſor Heinrich Meyer, auf welchen jener bekanntlich außerordentlich viel hielt, und dieſer ſchlichte Mann bildete auch einen ſtarken Gegenſatz gegen den ſich nach allen Seiten verneigenden Böttiger. Meyer ſcheint ſich ihm durch einen anſpruchsloſen, ehrlichen und ernſten Sinn achtbar gemacht und empfohlen zu haben. Er war ihm, wie in noch höherm Grade Goethen, dadurch von unſchätzbarem Vortheil, daß er ihn in Verbindung mit der bildenden Kunſt und ihren Erzeugniſſen ſetzte und ihm Gelegenheit gab, ſeine Natur nach dieſer Seite hin auszudehnen. Er war häufig als der dritte mit ihm und Goethen zuſammen. Von eigentlicher idealer Bildung und höherer intellektueller Kultur ſcheint nicht viel in Meyer geweſen zu ſein, was mit Schiller hätte korreſpondiren können. Der Künſtler war von der größten Dankbarkeit durchdrungen, daß Schiller ihm früher ſeine unorthographiſch geſchriebenen und ſchlecht ſtiliſirten Aufſätze verbeſſerte und für die Horen brauchbar machte. Aus Mangel an Uebung, wie er ſagt, wurde ihm das Schreiben ſehr ſchwer, und er trieb die Schriftſtellerei nur auf Antrieb und unter Beihülfe ſeiner Freunde. Seine an Schiller gerichteten Briefe ſind ohne alles Originelle, faſt ordinär.

So trat Schiller in Weimar in einen bunten Kreis von Perſönlichkeiten und Beziehungen ein, ohne, wie geſagt, die Bande, die er in Jena geknüpft, zu löſen. Er beſaß ja dort (bis in den Sommer 1802) auch noch ſein Gartenhaus, welches er im Sommer zu bewohnen dachte! Aber, wie zu ſeinem Geſchäft, ſo kehrte er von allen Menſchen, die bewundernd, verehrend, liebend, oder auch oft neugierig und zudringlich, ſeinen Umgang, ſeine Geſpräche, ſeinen Anblick ſuchten, zu Goethe zurück. Goethe's gewaltige Perſönlichkeit und unbeſtechliches Kunſturtheil wogen ihm alles andere auf, ſo wie Goethe ſelbſt den beglückenden Genuß ſeines Genius am leichteſten bei Schiller fand und ſich in ſeiner Unterhaltung am willigſten die ſtrenge Seele löſ'te. Nur das Erzeugniß hielt er für tüchtig, welches die Probe vor dem kernfeſten Verſtande und der gediegenſten Natur beſtanden hatte. An der Rührung empfindſamer Seelen und dem wohlfeilen Beifall der Menge war ihm wenig gelegen. Die Journalkritik berührte

ihn kaum mehr, ſeit er des überwältigenden Eindrucks ſeiner Dichtung auf die Beſten der Zeitgenoſſen gewiß war. Manche Journale, wie z. B. das von Merkel, wurden von den Freunden nie eines Blickes gewürdigt.

Seine Geſundheit war noch immer wenig befeſtigt. Was Garve einmal an ihn ſchrieb, findet nur eine allzu traurige Anwendung auf beide: „Es waltet, wie mir manchmal geſchienen hat, ein unglückliches Schickſal über der Literatur Deutſchlands, weil eine lange Kränklichkeit oder ein früher Tod das Loos ſo vieler derer iſt, die im Stande wären, ihr Ehre zu machen.“ In dem erſten Winter, welchen er in Weimar zubrachte (von 1799 auf 1800) ließ er ſich häufig in einer Sänfte austragen, um ſich der Kälte weniger auszuſetzen. Gegen das Frühjahr ſcheint er dieſe Vorſichtsmaßregel unterlaſſen zu haben. Da verfiel er aber in ein ſchweres Katarrhalfieber, welches ſeine Arbeiten auf einige Zeit gänzlich unterbrach und ihm ſelbſt ſogar lebensgefährlich ſchien. Er ſchrieb in ein Notizenbuch: „Anno 1800 war ich ſehr krank.“[1] Welcher Leſer möchte nicht Zeltern beiſtimmen: „O wie viel Schmerz und Freude macht mir der liebe Schiller, wenn der unter ſo vielen eigenen und fremden Leiden die trefflichſten Werke zur Welt ſetzt. Man muß ihn zehnfach verehren. Was ſoll denn ich prahlen, als wenn mir kein Finger wehe thäte, da ſie mir alle wehe thun.“[2] Gewiß, ſein beſtändiges Leiden erregt unſer Bedauern eben ſo ſehr, als die Geduld, mit welcher er ſie ertrug, unſere Bewunderung — und als ſeine beſcheidenen Anſprüche an Lebensglück unſere Rührung. „Leider,“ ſchreibt er gegen Ende März, „habe ich die ſchöne Luft nur vom Fenſter aus genoſſen, aber auch ſo mich ſehr daran gelabt.“ Er wagte ſich dann wieder zum Hauſe hinaus aber „die gewaltſame Wirkung der Luft erſchreckte ihn,“ und das Treppenſteigen griff ihn ſehr an.

Schiller's Hauptarbeit bis in die Mitte des Jahrs 1800 war mit einer kurzen Unterbrechung, während welcher er den Macbeth dem deutſchen Theater gerecht machte, Maria

[1] Schiller's Leben von Frau von Wolzogen, Theil 2, S. 201.
[2] Briefwechſel mit Goethe, B. 6, S. 39.

Stuart. Von dieſen Werken ſoll in den nächſten Kapiteln geſprochen werden. Hier betrachten wir nur noch einige kleinere Gedichte, welche dieſes Jahr hervortrieb: An Goethe, als er den Mahomet des Voltaire auf die Bühne brachte; die deutſche Muſe und die Antiken zu Paris.

Schiller und Goethe ſuchten damals mehr, als je, das Theater emporzubringen. „Wir beriethen uns", erzählt der letztere,[1] „über den Gedanken, die deutſchen Stücke, die ſich erhalten ließen, theils unverändert im Druck zu ſammeln, theils aber verändert und ins Enge gezogen der neuern Zeit und ihrem Geſchmack näher zu bringen. Eben daſſelbe ſollte mit ausländiſchen Stücken geſchehen, eigene Arbeit jedoch durch eine ſolche Umbildung nicht verdrängt werden. Hier iſt die Abſicht unverkennbar, den deutſchen Theatern den Grund zu einem ſoliden Repertorium zu legen, und der Eifer dieß zu leiſten, ſpricht für die Ueberzeugung, wie nothwendig und wichtig, wie folgereich ein ſolches Unternehmen ſei. Wir waren ſchon gewohnt, gemeinſchaftlich zu handeln, und wie wir dabei verfuhren, iſt bereits im Morgenblatt ausführlich vorgetragen. In das gegenwärtige Jahr (1800) fällt die Redaktion von Macbeth und die Ueberſetzung von Mahomet."

Goethe las dieſe Bearbeitung der Voltaire'ſchen Tragödie am 17. December 1799 dem Herzog und der Herzogin vor, wozu er auch ſeinen Freund einlud, und dieſer verfertigte jene Verſe an Goethe als eine Schutzſchrift dieſes Unternehmens. „Heute denke ich mich zu Hauſe zu halten," ſchreibt er am 8. Januar 1800, „und einen Verſuch zu machen, ob ich meine Stanzen fertig bringen kann, damit wir das Publikum mit geladener Flinte bei der Aufführung des Mahomet erwarten können."

Um dieſen Prolog, welcher dem öffentlichen Urtheil über Goethe's Mahomet vorgreifend die Richtung geben oder wenigſtens das Publikum auf den rechten Standpunkt ſtellen ſollte, recht zu verſtehen, müſſen wir an Schiller's Anſicht über den Werth der dramatiſchen Kunſt der Franzoſen erinnern.

[1] Goethe's Werke, Ausgabe letzter Hand, B. 31, S. 83 f.

Schon in den Räubern beſpöttelt Schiller unter dem Namen des Karl Moor die franzöſiſche Tragödie, indem er z. B. ſeinen Helden in Bezug auf die großen Griechen und Römer ſprechen läßt: „Koſtbarer Erſatz eures verpraßten Blutes — wenn's glücklich geht, von einem franzöſiſchen Tragödienſchreiber auf Stelzen geſchraubt und mit Drahtfäden gezogen zu werden.“ Dieſer Anſicht blieb Schiller der Hauptſache nach treu: das kalt Verſtändige, das weitſchweifig Deklamatoriſche und die angebetete Decenz der franzöſiſchen Tragödie waren ihm zuwider.[1] Aber während er es für den Charakterruhm des gebildeten Mannes anſah, dieſe Klippe, welcher uns Alter und Kultur nothwendig entgegen führen, glücklich zu vermeiden, hielt er ſich ſeit ſeiner Rückkehr zum Drama auch von der entgegengeſetzten Manier der Engländer, von einer bunten und wilden Regelloſigkeit, ferne, indem er den ächten dramatiſchen Stil in der Verbindung der Einheit und Mannigfaltigkeit ſuchte. Ja ich habe nachgewieſen, daß er in ſeiner dritten Periode praktiſch und theoretiſch der logiſchen Form und dem klaſſiſch Regelmäßigen, durch ſeine Natur und Bildung dazu geführt und durch Goethe darin beſtärkt, wirklich zu viel einräumte.[2] So näherte er ſich, wie auch Goethe in ſeiner klaſſiſchen Periode, den Franzoſen wieder, die er in der Jugend einſeitig ganz verworfen hatte, ja er verſöhnte ſich von dieſer Seite, während er in jeder andern Beziehung ewig von ihnen fern ſtand, um ſo mehr mit ihnen, da durch die neu aufgekommene romantiſche Schule wieder jene rohe Regelloſigkeit in die Literatur einzubrechen drohte, die er und Goethe mit der vollendeten Dichtkunſt für unverträglich hielten. Sein Urtheil über einige Stücke des Corneille in einem Briefe vom 31. Mai 1799 iſt zu bezeichnend, als daß wir es nicht aufnehmen ſollten: „Ich habe in dieſen Tagen Corneille's Rodogüne, Pompée und Polyeucte geleſen und bin über die wirklich enorme Fehlerhaftigkeit dieſer Werke, die ich ſeit zwanzig Jahren rühmen hörte, in Erſtaunen gerathen. Handlung, dramatiſche Organiſation, Charaktere, Sitten, Sprache, alles, ſelbſt die Verſe, bieten

[1] Siehe Theil 4, S. 143.
[2] Siehe Theil 4, S. 148 f., S. 188 und ſonſt.

die höchſten Blößen an, und die Barbarei einer ſich erſt bildenden Kunſt reicht lange nicht hin, ſie zu entſchuldigen. Denn der falſche Geſchmack, den man ſo oft auch in den geiſtreichſten Werken findet, wenn ſie in einer rohen Zeit entſtanden, dieſer iſt es nicht allein, nicht einmal vorzugsweiſe, was daran widerwärtig iſt. Es iſt die Armuth der Erfindung, die Magerkeit und Trockenheit in Behandlung der Charaktere, die Kälte in den Leidenſchaften, die Lahmheit und Steifigkeit im Gang der Handlung und der Mangel an Intereſſe faſt durchaus. Die Weibercharaktere ſind klägliche Fratzen, und ich habe noch nichts als das eigentlich Heroiſche glücklich behandelt gefunden; doch iſt auch dieſes an ſich nicht ſehr reichhaltige Ingredienz einförmig behandelt. Racine iſt ohne allen Vergleich dem Vortrefflichen viel näher, obgleich er alle Unarten der franzöſiſchen Manier an ſich trägt und im Ganzen etwas ſchwach iſt. Nun bin ich in der That auf Voltaire's Tragödie ſehr begierig, denn aus den Kritiken, die der letztere über Corneille gemacht, zu ſchließen, iſt er über die Fehler deſſelben ſehr klar geweſen."

Wenn man alſo die franzöſiſche Tragödie für die deutſche Bühne ausarbeiten wollte, ſo mußte man ſich, ſcheint es, an Voltaire halten. Goethe wählte deſſen Mahomet.

„Ich habe nun auch den Anfang gemacht," ſchreibt Schiller am 15. Oktober 1799 an Goethe, „den Mahomet zu durchgehen und einiges dabei anzumerken, was ich auf den Freitag ſchicken will. So viel iſt gewiß, wenn mit einem franzöſiſchen und beſonders Voltaire'ſchen Stück der Verſuch gemacht werden ſollte, ſo iſt Mahomet am beſten dazu gewählt worden. Durch ſeinen Stoff iſt das Stück ſchon vor der Gleichgültigkeit bewahrt und die Behandlung hat weit weniger von der franzöſiſchen Manier, als die übrigen Stücke, die mir einfallen. Sie ſelbſt haben ſchon viel dafür gethan und werden, ohne große Mühe, noch einiges Bedeutende thun können. Ich zweifle daher nicht, der Erfolg wird der Mühe des Experiments werth ſein. Deſſenungeachtet würde ich Bedenken tragen, ähnliche Verſuche mit andern franzöſiſchen Stücken vorzunehmen, denn es gibt ſchwerlich noch ein zweites, das dazu tüchtig iſt. Wenn man in der Ueberſetzung die Manier zerſtört, ſo

bleibt zu wenig poetiſch Menſchliches übrig, und behält man die Manier bei und ſucht die Vorzüge derſelben auch in der Ueberſetzung geltend zu machen, ſo wird man das Publikum verſcheuchen." Nachdem es hierauf Schiller auf eine vortreffliche Weiſe ausgeführt hat, wie der ganze innere Geiſt dieſer Stücke auf dem zweiſchenklichten Weſen des Alexandriners und auf der Natur des Reims, aus zwei Alexandrinern ein Kouplet zu machen, ſich gründe, ſo ſchließt er mit folgenden Worten: „Da nun in der Ueberſetzung mit Aufhebung des Alexandriniſchen Reims die ganze Baſis weggenommen iſt, worauf dieſe Stücke erbaut wurden; ſo können nur Trümmer übrig bleiben. Man begreift die Wirkung nicht, da die Urſache weggefallen iſt. Ich fürchte alſo, wir werden in dieſer Quelle wenig Neues für unſere deutſche Bühne ſchöpfen können, wenn es nicht etwa die bloßen Stoffe ſind."

Zu ſeiner Bearbeitung des Mahomet lieferte jetzt Schiller Goethen die ſchätzbarſten Ideen [1], und als die Arbeit fertig war, rechtfertigte er ihren Zweck gegen leicht möglichen Mißverſtand und gegen Uebelwollende in dem trefflichen Gedicht, welches uns zu dieſem weiter ausholenden Berichte Anlaß gegeben hat.

Durchleſen wir das Gedicht, ſo hören wir zuerſt das Publikum ſich verwundernd fragen, wie Goethe, welcher ſchon als Jüngling durch ſeinen Götz von Berlichingen das deutſche Drama von dem falſchen Regelzwang der Franzoſen befreite, jetzt auf der Mittagshöhe ſeiner Meiſterſchaft die fremde, veraltete Kunſt wieder auf die vaterländiſche Bühne zurückbringe? Dieſer Meinung ſtimmt in der zweiten und in den beiden folgenden Strophen der Dichter darin bei, daß der deutſche Genius, den beſſern Muſtern der Griechen und der Britten folgend, ſich eine eigenthümliche einheimiſche Kunſt geſchaffen habe. An dem Hofe eines Despoten, wie Ludwig's XIV., könne die Kunſt das Edle nicht geſtalten, denn ſie gedeihe nur in der Freiheit; und unter dem Druck jener willkührlichen Formen könne und dürfe ſie „die Menſchheit in ihrer Wahrheit nicht zeichnen." [2] Denn das Edle der Kunſt —

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 192 ff.

[2] Schiller's Werke in E. Bd., S. 1161. 2. m. (Oktavausg. Bd. 11, S. 472.)

„Nur mit der Wahrheit wird es ſich vermählen.“

Das iſt alſo Goethe's Abſicht nicht, fährt der Dichter fort, Unmögliches anſtrebend, „uns zurückzuführen zu den Tagen charakterloſer Minderjährigkeit“ ꝛc., und es iſt in dieſer berühmten Stanze ein höherer Schwung und ein, den Gegenſtand überragender allgemeiner Inhalt, der uns an die Worte im Don Karlos (Akt 3, Scene 10), welche Marquis Poſa zu Philipp ſagt, auffallend erinnert:

„Sie wollen
Allein in ganz Europa — ſich dem Rade
Des Weltverhängniſſes, das unaufhaltſam
In vollem Laufe rollt, entgegen werfen?
Mit Menſchenarm in ſeine Speichen fallen?
Sie werden nicht!“ ꝛc.

Die fünfte Stanze („Erweitert jetzt“ ꝛc.) ſchildert dann mit einigen Meiſterzügen die neuere deutſche Tragödie im Gegenſatz gegen die altfranzöſiſche. Die Bühne hat ſich (wie es auch im Prolog zum Wallenſtein und in den Diſtichen „Shakſpeare's Schatten“ gefordert wird) „über des Bürgerlebens engen Kreis“ zu einer Welt erweitert; ſie hat ſich von dem deklamatoriſchen Wortgepränge der Franzoſen [1] gereinigt; ſie hat die „angebetete Decenz“ derſelben verbannt, ſo daß der Held in ſeiner vollen Menſchheit erſcheinen kann und im Ausdruck der Leidenſchaft durch keine willkührliche Anſtandsgeſetze gebunden iſt. Der Dichter ſetzt hinzu:

„Und in der Wahrheit findet man das Schöne.“

welcher Vers in jenen Ausſpruch eingreift: „Möchte es doch einmal einer wagen, den Begriff und ſelbſt das Wort Schönheit, an welches ſo viele falſche Begriffe unzertrennlich geknüpft ſind, aus dem Umlauf zu bringen und, wie billig, die Wahrheit in ihrem vollſtändigſten Sinn an ſeine Stelle zu ſetzen,“ [2] und mit beſonderm Nachdruck hält Schiller in dem Gedichte den Franzoſen überall nicht die Schönheit, ſondern die Wahrheit zur Beſchämung entgegen.

[1] Siehe Theil 4, S. 143 f.

[2] Briefwechſel mit Goethe, Theil 3, S. 160.

Dagegen ſchildert er von der ſechsten Stanze an, einlenkend, was zu Gunſten der franzöſiſchen Tragiker geſagt werden kann. Zuerſt ſoll nicht die bloße rohe, ſondern es ſoll die idealiſirte Natur auf der Bühne erſcheinen — wie er denn meinte, man müſſe durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung vom Theater der Kunſt Luft und Licht verſchaffen.[1] Jedes Wort, was hier über den Schein im Gegenſatz der Wirklichkeit und des Sinnenwahns, über die Kunſt im Gegenſatz der Natur, über die Aufrichtigkeit der wahren tragiſchen Muſe, durch eine bloße Fabel zu gefallen, geſagt iſt, findet ſeine beſtimmte Erklärung in früher Erörtertem,[2] und das herrliche Bild von den Schatten im acherontſchen Kahn bezieht ſich auf Ideal und Leben („das Reich der Schatten").[3] Man kann bei den beiden Stanzen auch an das Diſtichon aus Shakſpeare's Schatten erinnern:

„O die Natur, die zeigt auf unſern Bühnen ſich wieder,
Splitternackend, daß man jegliche Rippe ihr zählt."

Das Zweite iſt, daß keine phantaſtiſche, verwirrende Regelloſigkeit, ſondern eine kunſtvolle Behandlung in dem Schauſpiele herrſche, durch welche die Gattungen (das niedrig Komiſche von dem hoch Tragiſchen) geſchieden werden. In beiden Vorzügen, in der Idealiſirung der rohen Natur und in der Feſthaltung einer ſtrengen Kunſtform, welche auch die proſaiſche Darſtellung ausſchließt,[4] ſollen uns die Franzoſen Führer zum Beſſern werden. In der letzten Strophe, wo ſchließlich ihre Vorzüge und Mängel gegen einander abgewogen werden, liegt der Hauptinhalt des Ganzen.

Dieſer Prolog zu Mahomet iſt ein Seitenſtück des Prologs zu Wallenſtein. Der Ausdruck in beiden Gedichten iſt gleich gewählt und rein, die Anlage auf ähnliche Weiſe kunſtvoll und der Gehalt in beiden bedeutend: aber der Gegenſtand in dem Wallenſtein'ſchen Prolog iſt anziehender und poetiſcher. In der dritten Periode iſt unſer Zueignungsgedicht das vorzüglichſte Lehrgedicht über Poeſie, wie in der zweiten Periode

[1] Siehe Theil 4, S. 139.
[2] Siehe Theil 3, S. 33, S. 374, Theil 4, S. 139.
[3] Siehe Theil 3, S. 138 f.
[4] Siehe Theil 3, S. 316 ff.

die *Künſtler* das einzige. Aber die Aufgabe in den Künſtlern iſt allgemeiner, das Intereſſe in dieſen Stanzen iſt partikulär, mehr formel, und trockener, ſo ſehr es der Dichter auch zu beſeelen wußte.

Schiller verfaßte in demſelben Jahr noch zwei kleine Gedichte von didaktiſchem Charakter, die ebenfalls die Franzoſen berühren. *Die deutſche Muſe*, „Kein Auguſtiſch Alter blühte" ꝛc. iſt ganz aus dem vorigen Gedicht, beſonders aus der zweiten und dritten Stanze, geſchöpft. Die Verſe

„*Selbſt* in der Künſte Heiligthum zu ſteigen,
Hat ſich der deutſche Genius erkühnt,"

ſind hier nicht mit Bezug auf das Ausland geſagt, ſondern auf die deutſchen Fürſten und Großen angewandt, welche die vaterländiſche Dichtung nicht pflegten. Unbeſchützt, ja unbeachtet blühte ſie eigenthümlich und um ſo kräftiger und ſeelenvoller empor, da der verlaſſene Deutſche nur in ſeinem *Herzen* den begeiſternden Antrieb finden konnte und die größte Selbſtthätigkeit aufbieten mußte. Dieſe innige Seelen- und Herzensfülle der deutſchen Poeſie [1] ſpottet denn auch der Regeln Zwang — oder, wie es im Prolog heißt: „des falſchen Anſtands prunkenden Geberden." Keine willkührliche Hofconvenienz iſt für ſie Geſetz. Dieß iſt der alleinige polemiſche Zug dieſer Verſe, welche die Trefflichkeit der deutſchen Poeſie hervorſtellen, während der Prolog den Vorzügen der franzöſiſchen Tragödie Gerechtigkeit widerfahren läßt. Es iſt als ob der Dichter einen für die Franzoſen allzu günſtigen Eindruck des Prologs habe ſchwächen wollen. Jede Vorliebe wehrt er endlich auch in den, in demſelben Jahre verfaßten Strophen: *die Antiken zu Paris*, ab. Wir haben dieſes Gedicht, in welchem er die warme Begeiſterung des Herzens für den wahren Genuß von Kunſtwerken eben ſo fordert, wie in den beiden vorhergehenden Stücken zur Hervorbringung, ſchon früher erklärt. [2] Alle dieſe didaktiſchen Gedichte, wie auch die hierher gehörigen: *das Mädchen von Orleans* und *Wilhelm Tell*, die wir ſpäter zu nennen haben, beziehen ſich auf einen beſtimmten

[1] Siehe Theil 3, S. 246.
[2] Siehe Theil 3, S. 164.

Fall, ſind durch eine Gelegenheit entſtanden, während die Künſtler und alle Produkte der Ideendichtung ganz aus allgemeinen Gedanken herausgearbeitet ſind. Nachdem ſich Schiller einmal durch die Xenien dem wirklichen Leben angeſchloſſen hatte und ſo zu einer konkretern Poeſie geführt worden war,[1] hielt er ſich fortwährend in dieſer Bahn, ohne je wieder zu jener erſten Klaſſe[2] zurück zu kehren.

[1] Siehe Theil 3, S. 211 und S. 235.
[2] Siehe Theil 3, S. 130 und 134 ff.

Siebentes Kapitel.

Maria Stuart.

Maria Stuart ward, wie früher erzählt worden iſt, nach den erforderlichen Vorſtudien, am 4. Juni 1799 begonnen, und das ſchöne Wetter erweckte in dem kleinen Gartenzimmer bei Jena eine recht gute Stimmung für die Arbeit, die ſich auf feſtem Boden zwar langſam, aber ſicher aufbaute. Schiller hatte ſein Werk kaum angefangen, als ſchon, und zwar binnen acht Tagen zwei Anträge von Buchhändlern und Ueberſetzern aus England an ihn ergingen, das Stück im Manuſkript dahin zu ſchicken. In der Nacht zwiſchen dem vier und fünf und zwanzigſten Juli ward der erſte Akt vollendet und am folgenden Tag ſogleich der zweite angefangen. Am ſechs und zwanzigſten Auguſt war der zweite fertig und am nächſten Tag ward ſogleich zum dritten Akt fortgeſchritten. Am ſechszehnten September wurden die beiden erſten Akte Goethen vorgeleſen. Nachdem der Dichter nun nach der, durch den Almanach verurſachten Pauſe vom dritten bis dreißigſten September, wieder zu ſeinem Drama zurückgekehrt war, wurde er bald darauf durch die Niederkunft und Krankheit ſeiner Frau und durch ſeinen Umzug nach Weimar in ſeiner Arbeit unterbrochen. Es mochten

damals die drei erſten Akte ausgearbeitet ſein. In Weimar machte dann die Ueberſetzung des Macbeth eine neue Diverſion, bis Anfangs April 1800, und bald fiel er in jenes lebensgefährliche Katharralfieber, von welchem ſchon in dem vorhergehenden Kapitel geſprochen worden iſt. Nach überſtandener Krankheit wandte er ſich mit neuem Eifer zur Vollendung ſeiner Tragödie zurück. Als die vier erſten Akte geſchrieben waren, lud er im Mai eine kleine Geſellſchaft zu ſich ein, worunter die Demoiſelle Jagemann war. Nach dem Nachteſſen las er die fertigen Scenen vor, und dieſe ausgezeichnete Schauſpielerin verſtand ſich dazu, die Rolle der Eliſabeth zu übernehmen, deren Darſtellung die meiſte Kunſt zu erfordern ſchien.[1] Endlich begab ſich Schiller, um den letzten Akt ungeſtört ausarbeiten zu können, nach dem herzoglichen Schloß Ettersburg, welches auf einer, rings vom Walde umgebenen Anhöhe liegt. Er pflegte, wenn er durch Beſuch unterbrochen wurde, öfters im Scherz zu ſagen, er wünſchte, daß ein Potentat ihm Gefährliches zutraute und ihn einige Zeit auf eine Bergfeſte mit ſchöner Ausſicht einſperrte, ihm aber nichts abgehen und ihn auch auf den Wällen herumſpazieren ließe. Da ſollten Werke ſo recht aus Einem Guß entſtehen! Und ſo rieth er auch Goethen einmal, ſich in den dickſten Thüringer Wald oder auf eine andere Wartburg zurückzuziehen. In jenem Aſyl zu Ettersburg vollendete der glückliche Freund der einſamen Natur ſein Werk, als die Proben der erſten Aufzüge längſt begonnen hatten und der Tag der Darſtellung nicht mehr fern war. Maria Stuart wurde am vierzehnten Juni 1800, unmittelbar vor der Abreiſe der Geſellſchaft nach Lauchſtädt gegeben und ſpielte in dieſer erſten Aufführung vier Stunden. Madame Vohs ſtellte die Maria dar; ſie ließ aber in die Leiden des ſchönen Weibes die Würde der gekränkten Königin untergehen. Demoiſelle Jagemann feierte als Eliſabeth über ſie einen entſchiedenen Triumph.

Mit welchem Beifall das Drama aufgenommen wurde, mag man aus nachfolgender Stelle eines Briefes des Schauſpielers Heinrich Becker an Schiller aus Lauchſtädt erſehen,

[1] Zeitung für die elegante Welt. März 1823. Nro. 49. Vergl. Weimar's Album 1840. S. 149 ff.

wo es zuerſt am 3. Juli 1800 auf der Scene erſchien. „Das Stück hat ſo gefallen, daß ich mich einer ſolchen Senſation nicht erinnern kann. Das einſtimmige Urtheil von allen Zuhörern war, es ſei das ſchönſte Schauſpiel, welches Deutſchlands Bühne je dargeſtellt habe. Der Profeſſor Niemeyer und die meiſten übrigen Profeſſoren von Halle waren gegenwärtig. Den Kaſſierer hat man gar nicht zur Kaſſe kommen laſſen. Nachmittag um halb drei Uhr hatte man ſchon alle Billets aus ſeiner Wohnung abgeholt. Die Wuth der Menſchen zu dem kleinen Haus war ſo groß, daß wir die Muſici aus dem Orcheſter auf die Bühne placirten, und dieſes mit Zuſchauern vollpropften. Sie boten einander ſelbſt für ein Billet, welches acht Groſchen koſtet, drei Thaler. Dennoch mußten über zweihundert Menſchen zurückbleiben. Um ſie nicht der langen Hitze auszuſetzen, ließen wir ſchon halb fünf Uhr anfangen.“

Dagegen wird uns verſichert, daß die Tragödie bei dem Weimariſchen Publikum, welches mehr dem kunſtrichterlichen Verſtande, als einem unbefangenen Gefühle folgte, zuerſt mit getheiltem Beifall aufgenommen worden ſei. Man habe ungern idealiſche Geſtalten, wie Max und Thekla im Wallenſtein, vermißt; an der Zankſcene zwiſchen den beiden Königinnen, noch mehr aber an der Abendmahlſcene habe Mancher Anſtoß genommen. Bei der zweiten Aufführung in Weimar, im nächſten Herbſte, wurde alles Störende beſeitigt und überhaupt gar Manches geändert und abgekürzt. [1]

Dieſe Tragödie ſtreckt ihre Wurzeln durch eine Reihe von Jahren aus, bis zur Jugend Schiller's. In derſelben Zeit und an demſelben Orte, wo ihn die erſten Phantaſien des Liedes von der Glocke umſchwebten, in dem einſamen Bauerbach, im Jahr 1783, nahm er ſich zuerſt vor, das unglückliche Schickſal der ſchottiſchen Königin dramatiſch zu bearbeiten. [2] Mehr, als eine Lebensperiode hindurch, lag die Idee verborgen in der Seele des Dichters, bis ſie ſich endlich in demſelben Jahr entfaltete, wo auch das Gebilde der Glocke an den Tag trat. Als Schiller nach Beendigung des Wallenſtein, im Mißbehagen über die ungewohnte Muße, raſch ſich

[1] Weimar's Album, S. 155.

[2] Leben Schiller's von Frau von Wolzogen, Theil 1, S. 90.

nach einem neuen Werke umſah, boten ſich ihm zwei alte Plane an, die Maltheſer und Maria Stuart.

Ohne Zweifel würde er die, noch vor Kurzem wieder aufgenommenen Maltheſer vorgezogen haben, wenn er hier nicht wieder nur auf Militäriſches und Kriegeriſches geſtoßen wäre. Sein Herz ſehnte ſich aber nach einem rein menſchlichen Gegenſtande, in welchem er die zarten Empfindungen der Humanität voll ausſprechen konnte, wie im Wallenſtein das Hochgefühl der Freiheit vorwaltet. Wie konnte er bei einer ſolchen Gemüthsverfaſſung an einem Stücke Gefallen finden, in welchem kein einziges Weib ſpielt? Dieß beſtimmte ihn für Maria Stuart. Hören wir, wie er ſich ſelbſt in einem Briefe an Goethe vom 19. März 1799 äußert! „Ich habe mich ſchon lange vor dem Augenblick gefürchtet, den ich ſo ſehr wünſchte, meines Wallenſtein los zu ſein; und in der That befinde ich mich bei meiner jetzigen Freiheit ſchlimmer, als der bisherigen Sklaverei. Die Maſſe, die mich bisher anzog und feſthielt, iſt nun auf einmal weg, und mir dünkt, als wenn ich beſtimmungslos im luftleeren Raume hinge. Zugleich iſt mir, als wenn es abſolut unmöglich wäre, daß ich wieder etwas hervorbringen könnte; ich werde nicht eher ruhig ſein, bis ich meine Gedanken wieder auf einen beſtimmten Stoff mit Hoffnung und Neigung gerichtet ſehe. Habe ich wieder eine Beſtimmung, ſo werde ich dieſe Unruhe los ſein, die mich jetzt auch von kleinern Unternehmungen abzieht. Ich werde Ihnen, wenn Sie hier ſind, einige tragiſche Stoffe von freier Erfindung vorlegen, um nicht in der erſten Inſtanz, in dem Gegenſtande, einen Mißgriff zu thun. Neigung und Bedürfniß ziehen mich zu einem frei phantaſirten, nicht hiſtoriſchen, und zu einem bloß leidenſchaftlichen und menſchlichen Stoff, denn Soldaten, Helden und Herrſcher habe ich vor jetzt herzlich ſatt.“

Mit welch' anderer Stimmung ging Schiller an Maria Stuart, als an Wallenſtein, zu welchem ihn gerade das Reale und ſtreng Hiſtoriſche hinzog, das er niemals mehr verlaſſen wollte. [1] Uebrigens hielt ihn Goethe oder eine beſſere

[1] Siehe Theil 3, S. 285 ff.

Ueberlegung dießmal noch von einem ſelbſterfundenen, „frei phantaſirten“ Gegenſtande zurück; aber ſein neues Stück von dem Boden der Freiheit und der Geſchichte auf den Grund des Herzens und der Leidenſchaft zu verpflanzen, daran konnte ihn nichts hindern.

Aus dieſem Geſichtspunkte muß der Charakter der Königin Maria aufgefaßt werden, deren Perſon und Schickſale beinahe den ganzen Inhalt des Trauerſpiels erſchöpfen. Es wird uns ein höchſt liebenswürdiges Weib vorgeführt, welches die Verirrungen ihres Herzens durch Leiden und Tod abbüßt. Dieſem Hauptzwecke muß jedes andere hiſtoriſche Verhältniß weichen oder dienen. Der Geſchichte nach iſt Maria Stuart die Mutter des Königes Jakob von Schottland, zu deſſen Gunſten ihre Feinde ſie gezwungen hatten, vor ihrer Flucht aus Schottland, im Jahr 1567, der königlichen Würde zu entſagen. Dieſes Sohnes, der im Todesjahre der Maria, 1587, zwanzig Jahr alt war, wird in der Tragödie nur einmal (Akt 1, Scene 7) beiläufig erwähnt. Wie das Schickſal ſie ſchon vor zehn Jahren durch den Tod des Bothwell von einem verbrecheriſchen Ehebündniß befreit hatte, ſo befreit ſie der Dichter auch von dem mütterlichen Verhältniß, um ſie rein als das bezaubernde Weib ſchildern zu können. Die Schiller'ſche Maria iſt nicht als Mutter gemalt, und kann es nicht ſein — ſie wäre um den tiefſten Schmerz, aber auch um einen großen Troſt reicher, und die Welt ihrer Gedanken und Empfindungen wäre weſentlich verändert. Aber auch als Königin hat ſie uns der Dichter eigentlich nicht zeichnen wollen — ja er hat ſie, als bloßes Weib, in Gegenſatz zu einer Königin überhaupt geſtellt, welches die Eliſabeth iſt. Berührt ſie das Schickſal ihres Volkes? Entwirft ſie irgend einen Plan für das Wohl ihres Reiches? Von ihren letzten Segenswünſchen iſt ihr Vaterland ebenſowohl, als ihr Sohn ausgeſchloſſen. Ihr königlicher Stand iſt ihr nur eine Vertheidigungswaffe gegen die Eliſabeth, und ihrer königlichen Würde gedenkt ſie nur, um ſich an derſelben gleichſam ſymboliſch ihre hohe Weiblichkeit auszuſprechen, wie z. B. in der Stelle (Akt 5, Scene 6):

„Den Menſchen adelt,
Den tiefgeſunkenen, das letzte Schickſal;
Die Krone fühl' ich wieder auf dem Haupt,
Den würd'gen Stolz in meiner edlen Seele.“

Das bloß und ganz Menſchliche, welches uns der Dichter in Maria darſtellen will, findet in der königlichen Hoheit einen Anhalt und eine Kräftigung.

Die Maria der Geſchichte ſchmachtete neunzehn Jahre im Gefängniß, ehe ſie fünf und vierzig Jahre alt, „früh gealtert, mit ergrauten Haaren, aller Schönheit entblößt, kaum fähig, wenige Schritte zu gehen, von ihrem Krankenlager aufgerufen und gezwungen wurde, zum Blutgerüſte zu ſteigen.“[1] Die Maria der Tragödie klagt zwar auch über „ihr langes Kerkerelend,“ deſſen Dauer jedoch auf ſieben bis acht Jahre heruntergeſetzt iſt;[2] aber ſie ſtrahlt noch im vollſten Glanze der Jugend. Nicht nur Leiceſter liebt ſie, auch Mortimer iſt für ſie entzündet. Eliſabeth bezeugt, ſie habe aller Männer Gunſt erworben,

„Weil ſie ſich nur befliß, ein Weib zu ſein;
Und um ſie buhlt die Jugend und das Alter;“

und Mortimer ſagt, in ihren Anblick verſunken, zu Maria (Akt 1, Scene 6):

„Wohl hat ſie Recht, die Euch ſo tief verbirgt!
Aufſtehen würde Englands ganze Jugend,
Kein Schwert in ſeiner Scheide müßig bleiben,
Und die Empörung mit gigant'ſchem Haupt
Durch dieſe Friedensinſel ſchreiten, ſähe
Der Britte ſeine Königin!“

Trefflich ſind Leiceſter's Liebe und dieſes Mortimer Gluth auch deßwegen erfunden, weil ſich in ihnen, ſo wie in Eliſabeth's Eiferſucht, die göttliche Schönheit der Maria beſſer darſtellt, als die längſte Schilderung ſie uns zeichnen könnte.

[1] Die Königinnen Eliſabeth und Maria Stuart von Raumer (Leipzig 1836), S. 581.

[2] Man kann das daraus ſchließen, daß Leiceſter (Akt 2, Scene 8) ſagt, ihm ſei die Maria vor zehn Jahren, ehe ſie den Darnley heirathete, zugedacht geweſen. Dieſen heirathete ſie aber zwei Jahre vor ihrer Flucht nach England. Schiller muß ſich alſo die 1542 geborne Maria, indem er ihre Gefangenſchaft um 13 oder 12 Jahre verkürzte, 32 oder 33 Jahre alt gedacht haben.

Die Triumphe ihrer Schönheit erſtreckten ſich noch weiter. Auch Parry, Babington, und „die Unzähligen, die ihren Tod in gleichem Wagſtück fanden," hatten nach Schiller zunächſt nur aus Schwärmerei für die ſchönſte und unglücklichſte aller Frauen eine Staatsumwälzung verſucht. „Ihre Reize, neben die kein anderes Weib ſich wagen darf zu ſtellen, hat ungeſtraft kein Mann erblickt." Wie eine Ate des ewigen Kriegs, ſagt Burleigh, habe ſie mit der Liebesfackel das Reich entzündet. Das Politiſche geht durchweg vom Perſönlichen aus. Dabei ſind aber die politiſch religiöſen Motive den perſönlichen ſo nahe gerückt, als ſie ſtehen können, ohne die letztern zu verdunkeln. Uebrigens war Maria zu keiner Zeit ſo ſchön, und Eliſabeth nicht von einem ſo unvortheilhaften Aeußern, wie im Drama. Maria, ſagt Raumer,[1] war neun Jahr jünger, eine reizende, bewegliche Brünette, von minder bedeutenden, jedoch lieblichen Zügen;[2] Eliſabeth größer, hochblond, weiß, und durch die aller Orten hervorleuchtende Ueberlegenheit ihres Geiſtes für gewöhnliche Männer ſchwerlich ſo anziehend, als die ſchottiſche Königin."

So hat Schiller in der Maria die volle weibliche Anmuth darſtellen wollen, in welcher die freie Zuſammenſtimmung von Geiſt und Sinnlichkeit, von Vernunft und Neigung zur Erſcheinung kommt.[3] Dieſe Leib und Seele durchſchlingende, von der größten architektoniſchen Schönheit[4] getragene Anmuth der Maria, wird durch Leiden erhöht:

„Saheſt du nie die Schönheit im Augenblicke des Leidens,
Niemals haſt du die Schönheit geſehn."

Schiller ſelbſt ſagt: „Ich will meine Maria immer als ein phyſiſches Weſen halten." Das Körperliche, das Sinnliche

[1] Geſchichte Europa's, Band 2, S. 461 f.

[2] „Alter und Gefangenſchaft änderten natürlich ihr Aeußeres. Sie war, nach dem Bericht eines Augenzeugen, zur Zeit der Hinrichtung groß und ſtark, hatte runde Schultern, ein fettes und breites Geſicht, ein Unterkinn, braune Augen und falſche Haare."

[3] Siehe die Abhandlung über Anmuth und Würde in Schiller's Werken in Einem Bande S. 1154. 1. (Oktavausgabe Band 12, S. 438).

[4] Ueber dieſen Begriff ebendaſelbſt, S. 1143. 1. ff. (Oktavausg. Bd. 11, S. 389).

macht einen nothwendigen Beſtandtheil dieſer vollendeten Anmuth aus, in welcher nicht einſeitig das Himmliſche der menſchlichen Natur, wie in der ätheriſchen Thekla, ſondern die ganze Menſchheit an den Tag tritt. Die Stuart iſt im umfaſſenden Sinn des Wortes Menſch, Weib.

Sie iſt es auch durch ihre Fehler und Vergehungen. Eine ganz reine Heldin kam Schillern, nach der Theorie des Ariſtoteles, untragiſch vor. So finden wir denn in dieſem Drama nur Menſchen, in denen ſich gute und ſchlimme Eigenſchaften miſchen, und der Dichter bedurfte, um ſeinem Herzensbedürfniſſe zu genügen, hier nicht mehr, wie im Wallenſtein, beſonderer idealer Geſtalten, weil er ſein Ideal einer edeln Weiblichkeit mit den ſinnlichen Empfindungen der Maria verſchmolz, und in die Liebesgluth und den Religionsfanatismus des Mortimer etwas Höheres legte. Haß und Rachegedanken toben in Maria's Buſen, und ihr eitel hoffendes Herz iſt bis zu ihrem Gang nach dem Schaffot von irdiſcher Liebe erfüllt. Litte und ſtürbe Maria ganz unſchuldig, ſo wäre unſere tiefſte Empfindung empört und die alles erdrückende Laſt des Mitleids ließe kein freies äſthetiſches Wohlgefallen aufkommen; litte und ſtürbe ſie ganz ſchuldig, ſo wäre unſere Theilnahme an ihrem Schickſale ſehr geſchwächt und unſer Mitgefühl auf das kleinſte Maß herabgeſetzt. Der Dichter wählte, ſehr weiſe, wie mir dünkt, einen mittlern Zuſtand, indem er Schuld und Unſchuld mit einander verknüpfte und ſo das Mitleid von der einen Seite ſchärfte, von der andern mäßigte. An dem Verbrechen, deſſentwegen ſie allein ſterben muß, an der Verſchwörung des Babington, hat die Schiller'ſche Maria durchaus keinen Antheil; ſie büßt aber durch ihre Kerkerleiden und durch den ungerechten Urtheilſpruch die Vergehungen ihrer zarten Jugend, die Einwilligung in die Ermordung ihres Gemahls Darnley und die Verheirathung mit ihrem Mörder. Kennedy ſpricht zu ihr (Akt 1, Scene 4):

„Seit dieſer That, die Euer Leben ſchwärzt,
Habt Ihr nichts Laſterhaftes mehr begangen.
Was Ihr auch zu bereuen habt, in England
Seid Ihr nicht ſchuldig" ꝛc.

Und ſo verſichert auch Maria ſelbſt in der Beichte dem Mervil (Akt 5, Scene 7), daß ſie nie durch Vorſatz oder That das Leben ihrer Feindin angetaſtet —

„Gott würdigt mich, durch dieſen unverdienten Tod
Die frühe ſchwere Blutſchuld abzubüßen.“

Durch dieſe Buße erwirbt ſich die Duldende unſere Achtung und verwandelt gleichſam ihre nothwendigen Leiden in Wirkungen ihres freien Willens. Schiller ſagt: „Reue, Selbſtverdammung, ſelbſt in ihrem höchſten Grade, in der Verzweiflung, ſind moraliſch erhaben, weil ſie nimmermehr empfunden werden könnten, wenn nicht tief in der Bruſt des Verbrechers ein unbeſtechliches Gefühl für Recht und Unrecht wachte, und ſeine Anſprüche ſelbſt gegen das feurigſte Intereſſe der Selbſtliebe geltend machte.“ [1] In Betreff ihres „unverdienten Todes“ iſt der Dichter freilich von der Geſchichte, wenn auch vielleicht nicht von den Quellen, denen er folgte, ganz abgewichen. Denn nach den gründlichen und umfaſſenden Forſchungen Raumer's kann es nicht mehr in Zweifel geſtellt werden, daß Maria mit den Planen der Verſchworenen im Einverſtändniß war, welchen ſie, um nur einer Thatſache zu erwähnen, ſogar tauſend fünfhundert Pfund zur Unterſtützung anwies. [2]

Schiller ſagte ſelbſt, es habe ihm der Sache angemeſſen geſchienen, gleich zu Anfang der Tragödie (Akt 1, Scene 4) die Schuld, welche auf Maria laſte, kund zu geben; im Verfolg verringere ſich dann immer ihr Vergehen, und zuletzt ſtehe ſie faſt makellos da, ſtatt daß es eine unziemliche Wirkung thun würde, wenn erſt nach und nach ihr Vergehen an den Tag käme. [3] Er hat ihre Doppelſchuld auch dadurch vermindert, daß er ſie nur in Einen längſtverſchwundenen Moment legte, in welchem ſie, durch den Wahnſinn blinder Liebesglut ergriffen, „von den Zaubertränken des ſchrecklichen Verführers verwirrt, unter dem Einfluß böſer Geiſter“, das Entſetzliche verübte, während ihr früheres und ſpäteres Leben nichts Verwerfliches zeigt. „Einen Menſchen aus den Lebendigen

[1] Schiller's Werke in Einem Bd., S. 1172, l. u. (Oktavausg. B. 11, S. 522.)

[2] Die Königinnen Eliſabeth und Maria Stuart von Raumer, S. 264 und ſonſt; Geſchichte Europa's von Raumer, Band 2, S. 555 ff.

[3] Zeitung für die elegante Welt 1823, Nro. 49.

vertilgen," ſagt er irgendwo, „weil er etwas Böſes begangen hat, heißt eben ſo viel, als einen Baum umhauen, weil Eine ſeiner Früchte faul iſt."[1] Wie viel thörichter iſt es, ihn wegen dieſer Einen Laſterthat auch moraliſch zu verurtheilen! In Kabale und Liebe war der junge Schiller kühn genug, die Beiſchläferin eines Fürſten als ein achtenswerthes, hohes Weib zu zeichnen. Hier geht er noch weiter und ſchildert uns eine frühere ſchöne Sünderin als eine liebenswürdige, edle Frau, welche ſich durch die fromme Ergebung, womit ſie ihre Leiden erträgt und dem Tode entgegengeht, zu ihrer urſprünglichen Unſchuld läutert. Mervil ſpricht ſie (Akt 5, Scene 7) mit den Worten von ihren Sünden frei:

„So gehe hin, und ſterbend büße ſie!
Sink' ein ergebnes Opfer am Altare;
Blut kann verſöhnen, was das Blut verbrach,
Du fehlteſt nur aus weiblichen Gebrechen
Dem ſel'gen Geiſte folgen nicht die Schwächen
Der Sterblichkeit in die Verklärung nach."

Der männliche Charakter erhebt ſich mit heroiſcher Stärke über das Schickſal, das weibliche Gemüth erträgt das Unvermeidliche mit frommer Ergebung. So Maria. Religiöſe Gefühle und die Glaubensmeinungen und Gebräuche der katholiſchen Kirche leiſten ihr einigermaßen, was Schiller ſonſt von dem hohen Bewußtſein der Freiheit ausgehen läßt. Es war für ihn eine ganz neue Aufgabe, einen religiöſen Charakter zu zeichnen.

Sehr bedeutungsvoll erſcheint Maria ſogleich das erſte Mal mit einem Krucifix in der Hand, und in der letzten Scene iſt ſie mit allen religiöſen Symbolen, wie eine Gott Geweihte, ausgeſchmückt. Der Dichter eröffnet ſein Drama am Jahrestag ihrer Blutſchuld, den ſie immer „mit Buß' und Faſten feiert" (Akt 1, Scene 4). Als ſie „alles Zeitliche berichtigt hat", tritt in der Unterredung mit Mervil (Akt 5, Scene 7) das Bedürfniß unabweisbar in ihr hervor, ſich mit dem Heiligen zu verſöhnen, ſich das Himmliſche in einem ſichtbaren Leibe zuzueignen. Sie beichtet vor ihrem ehemaligen Haushofmeiſter, in dem ſie einen geweihten Prieſter

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1053, 1. u. (Oktavausg. B. 10, S. 526).

wiederfindet, wird von ihm ihrer Sünden entbunden und empfängt aus ſeinen Händen das Abendmahl in beiderlei Geſtalten.

Dieſe in Deutſchland unerhörte Verpflanzung kirchlicher Gebräuche auf das Theater erregte gleich im Anfang Anſtoß, und iſt ſeither verſchieden beurtheilt worden. Goethe ſuchte, „den kühnen Gedanken, eine Kommunion auf's Theater zu bringen," welcher ſchon vor der erſten Aufführung des Stücks ruchbar geworden war, zu hintertreiben. [1] Aber Schiller traf erſt bei der zweiten Darſtellung im Herbſt 1800 eine Abänderung. [2] Er ließ ſich überhaupt von dem, was er einmal als recht anerkannt hatte, ſchwer abbringen, und wie konnte er, welcher das Theater für eine moraliſche Anſtalt hielt, er, deſſen heilige Poeſie alle höchſte Intereſſen des Menſchen umfaßte, die Kirche da vom Schauſpiele trennen, wo ſie ihm rein menſchliche und lebendige Motive zu enthalten ſchien? Oder ſollte von allen ewigen Gütern nur die Religion von der Kunſt ausgeſchloſſen ſein, auch dann, wenn die Religion im Großen nur durch die Kunſt ergreifend, und wahrhaft heilſam auf die Menſchen wirkt? Man ſagt, daß der Dichter Herdern gefragt habe: Sagen Sie, ſollte dieſe Scene wohl das religiöſe Gefühl beleidigen können? — „Erwecken können?" ſo ſollten Sie gefragt haben, erwiederte Herder, und ich würde mit Ja antworten. Man hat die Beichte und das Abendmahl auf der Bühne Handlungen genannt, die hier durchaus ungehörig ſeien. — Aber ſoll denn der Dichter von der Konvention oder von der Natur der Sache das Geſetz ſeiner Dichtung empfangen? und ſoll er ewig auseinander halten, was ewig zuſammen gehört?

Die Gebräuche und Vorſtellungen der katholiſchen Kirche boten ſich aber wegen ihrer ſinnlichen Geſtaltung unſerem Schiller, wie dem Chalderon, hier von ſelbſt, wie ein zubereiteter Stoff, zu einem äſthetiſchen Gebrauche an. Es ſind ja eben die ſinnlichen Formen ihrer Kirche, „die irdiſchen Pfänder ihres Glaubens", an welche ſich Maria hält, ſo

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 277.
[2] Zeitung für die elegante Welt, März 1823, Nro. 49.

daß ſie ſich ganz ihrem Charakter gemäß zu ihrer Verklärung erhebt. Ein der Welt und der ſinnlichen Natur hingegebenes Gemüth kann nicht, wie etwa „die ſchöne Seele“ in Wilhelm Meiſter, durch in ſich verſunkene Herzensandacht, ſondern nur durch äußere Symbole und Bilder auf äſthetiſchem Weg zum Himmliſchen emporſteigen. Das Religiöſe iſt aber hier durch die edle ſinnliche Einkleidung nicht allein im Allgemeinen poetiſch, ſondern dadurch, daß es Schiller in Funktionen erſcheinen läßt, auch wahrhaft dramatiſch geworden. Die Beichte hat außerdem die Abſicht, die Unſchuld der Maria an dem ihr zur Laſt gelegten Verbrechen ganz außer Zweifel zu ſtellen, worauf auch der Wahnſinn ihres Sekretärs Kurl und die Verwünſchungen von deſſen Frau (Akt 5, Scene 13 und Scene 2) hinzielen — eine Darſtellung, in welcher der Dichter bekanntlich ebenfalls von der Geſchichte abwich. Denn der Haupturheber der Anklage aus den von ihm für ächt erklärten Briefen der Maria an Babington, der Schreiber Nau, lebte noch unter der Regierung ihres Sohnes Jakob frei und ungeſtört, woraus hervorgeht, daß man ſein Zeugniß nicht für unwahr und jene Briefe nicht für verfälſcht hielt. Kurl aber behauptete noch auf ſeinem Todtenbette, er ſei nicht treulos gegen Maria geweſen.[1]

Wir lernten früher zwei Schriften kennen, in denen Schiller die beiden Hauptformen des jetzigen Chriſtenthums angriff. Im Geiſterſeher rächt er die zu Boden getretene Vernunft und Wahrheit an dem Katholicismus, in den Göttern Griechenlands vertheidigt er die Rechte der Schönheit gegen die ſtarren Dogmen und den unerquicklichen Kultus der Proteſtanten. Was ihm in dieſem Kreis allein noch übrig blieb, thut er in unſerm Trauerſpiel. Er ſtellt die katholiſche Religion, in einem ideellen Spiegel, von ihrer mächtigen äſthetiſchen und ſymboliſchen Seite dar. Derſelbe unbefriedigte Drang nach ſinngefälliger Form, dem er in den Göttern Griechenlands eine ſo glühende Sprache lieh, ſpricht ſich in Mortimer's ergreifender Schilderung des katholiſchen Gottesdienſtes im Gegenſatz gegen den proteſtan-

[1] Raumer's Geſchichte Europa's, Band 2, S. 579. Vergleiche die Königinnen Eliſabeth und Maria Stuart, S. 445 ff.

tiſchen aus (Akt 1, Scene 6).[1] Schiller iſt ſo weit davon entfernt, das Intereſſe der katholiſchen Kirche zu vertreten, daß er vielmehr für ſeine rein poetiſchen Zwecke ziemlich willkührlich mit ihr verfährt. Die Worte (Akt 1, Scene 4):

„Des Gatten racheforderndes Geſpenſt
Schickt keines Meſſedieners Glocke, kein
Hochwürdiges in Prieſters Hand zur Gruft,“

kommen nicht aus einem ſtreng katholiſchen Herzen, und noch weniger, was Maria zu Mervil ſagt (Akt 5, Scene 7):

„Was weiht den Prieſter ein zum Mund des Herrn?
Das reine Herz, der unbefleckte Wandel.“

So iſt eine gleichſam poetiſche Religioſität, wie ſie durch kirchliche Symbole und Inſtitute genährt wird, der Grundton in der Seele der Maria und die edelſte Frucht ihrer langen Leiden und tiefen Reue. Eine andere Eigenthümlichkeit gibt Schiller ſelbſt an. „Meine Maria“ ſagt er, „wird keine weiche Stimmung erregen, und das Pathetiſche muß mehr eine allgemeine tiefe Rührung, als ein perſönliches und individuelles Mitgefühl ſein. Sie empfindet und erregt keine Zärtlichkeit, ihr Schickſal iſt nur, heftige Paſſionen zu erfahren und zu entzünden. Bloß die Amme fühlt Zärtlichkeit für ſie.“[2]

Dem leichtſinnigen, menſchlich fehlenden, aber auch menſchlich bereuenden, hochherzigen, anmuthigen und ſchönen Weibe ſtellte der Dichter in Eliſabeth die egoiſtiſch berechnende Königin entgegen. Klugheit, Glück und guten Ruf hat dieſe vor jener voraus, in allem andern ſteht ſie ihr nach. Beide ſind allenthalben kontraſtirend geſchildert, und der Dichter hat ſich durch die folgenden Worte in Macht des Weibes führen laſſen:

„Aber durch Anmuth allein herrſchet und herrſche das Weib,
Manche zwar haben geherrſcht durch des Geiſtes Macht und der Thaten;
Aber dann haben ſie dich, höchſte der Krone, entbehrt;
Wahre Königin iſt nur des Weibes weibliche Schönheit:
Wo ſie ſich zeige, ſie herrſcht, herrſchet bloß, weil ſie ſich zeigt.“

[1] Friedr. Cramer: über das Weſen und die Behandlung der deutſchen Literaturgeſchichte und über Maria Stuart insbeſondere, S. 24 (im Gymnaſialprogramm).

[2] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Th. 5, S. 77.

Ich will die Charakterzüge der Eliſabeth hier ſogleich zuſammenfaſſen, wie ich umgekehrt die Merkmale, aus denen der Charakter der Maria gebildet iſt, im Vorhergehenden weit auseinander ſtreute. Was Maria bei ihrem erſten Anblick ſagt (Akt 3, Scene 4):

„O Gott, aus dieſen Zügen ſpricht kein Herz,“

beſtätigt ſich durch ihr ganzes Benehmen. Die reine Weiblichkeit genügt ihr nicht, ſie ſetzt ihren Stolz darein, regiert zu haben, wie ein Mann, wie ein König (Akt 2, Scene 2), während Maria „ſich nur befliß, ein Weib zu ſein“ (Akt 2, Scene 9). Aber indem ſie ihre weiblichen Neigungen ihren ſtrengen Regentenpflichten vorzieht, wird ſie zur Unnatur. Doch erheuchelt ſie die Eigenſchaften des Herzens, welche ihr fehlen. Sie weiß, nachdem ſie ein Bittſchreiben der Maria an ſie geleſen, ſich ſehr gerührt über das allgemeine Menſchenloos zu zeigen (Akt 2, Scene 4), und wiederholt doch ſogleich nachher dem Mortimer jenen blutigen Auftrag gegen ihre verhaßte Nebenbuhlerin, welchen ſie ſchon früher durch Burleigh umſonſt ſeinem Oheim gegeben hatte. Iſt Maria nur erſt hingerichtet, ſagt ſie an einer andern Stelle, dann ſolle es an Thränen ihr nicht fehlen, die Gefallene zu beweinen (Akt 5, Scene 12). Schiller nennt ſie daher in einem Briefe an Goethe ſeine „königliche Heuchlerin.“ Ihr Grundſatz iſt:

„Was man ſcheint,
Hat Jedermann zum Richter; was man iſt, hat keinen.“

Sie verſpricht dem Mortimer für die Ausführung ihres Blutbefehls bedeutend einen koſtbaren Preis, aber ſie verſteht es, wie wenigſtens ihre Gegnerin ſagt (Akt 3, Scene 4), gleißend die wilde Glut verſtohlener Lüſte mit einem Ehrenmantel zu decken.

Die Rolle des Duldens iſt der Maria, die des Handelns der Eliſabeth zugetheilt. Wie im Wallenſtein viele Motive mit einander verbunden ſind, welche den Helden zur Empörung antreiben, ſo trifft auch Vieles zuſammen, was die Königin beſtimmt, das Todesurtheil über Maria zu beſtätigen.

Zwar das Gericht der Zwei und Vierzig, welches mit vierzig Stimmen gegen zwei den Tod über ſie ausſprach, und die Beſtätigung dieſes Richterſpruches durch das Parlament werden ſchon durch das, was Maria über die Willkühr und Unſelbſtſtändigkeit dieſer Richter ſagt (Akt 1, Scene 7), entkräftigt, aber noch mehr durch die Worte Schrewsbury's und der Eliſabeth ſelbſt. Denn Talbot [1] verwirft beides, indem er zu ſeiner Königin ſagt (Akt 2, Scene 3):

„Nicht Stimmenmehrheit iſt des Rechtes Probe;
Du ſelbſt mußt richten, du allein. Du kannſt dich
Auf dieſes unſtät ſchwanke Rohr nicht lehnen.“

Ja, er behauptet, die Gerechtigkeit werde nach jener That ſie nicht mehr umgeben, ſondern Tyrannei ſchaudernd vor ihr herziehen (Akt 4, Scene 9); und Eliſabeth ſelbſt nennt die Hinrichtung „eine unvermeidliche Gewaltthat“ (Akt 4, Scene 10). Auch die Staatsgründe, welche die Vollſtreckung des Richterſpruches erheiſchen, ſind bei weitem nicht gehörig ausgeführt und hervorgeſtellt, wie denn der dramatiſche Burleigh überhaupt der großen Sache, die er vertheidigt (die Thronerhebung Maria's zog ja nothwendig den Umſturz der bürgerlichen und religiöſen Freiheit England's, ja vielleicht Europa's nach ſich), nicht gewachſen iſt, und ſeine Rathſchläge dadurch an Gewicht verlieren, daß er ſich nicht als einen ruhigen Staatsmann, ſondern, man weiß nicht warum? als einen leidenſchaftlichen perſönlichen Feind der Maria zeigt. So treten die objektiven Gründe zurück, und die ſubjektiven entſcheiden und ſind vom Dichter vermehrt worden. Eliſabeth wird von Maria bei jener erdichteten Unterredung auf's empfindlichſte beleidigt und gedemüthigt, und ſie iſt um ſo erbitterter, da ſie ſich von ihrem untreuen Günſtling ihrer Nebenbuhlerin preis gegeben glaubt, um vor ſeinen Augen verſpottet zu werden (Akt 4, Scene 5).

„O ſie bezahle mir's mit ihrem Blute!“

ruft ſie aus. Drei Mordverſuche ſind ſchon früher gegen ſie unternommen worden, einen vierten des fanatiſchen Sauvage,

[1] In der 3. und 4. Scene des 2. Aktes heißt er durch ein Verſehen auch in den Ueberſchriften der Jamben Talbot, während ſonſt überall der Name Schrewsbury ſteht. Dieſe Ungleichheit ſollte bei einer neuen Ausgabe getilgt werden.

welcher in die dramatiſche Handlung verflochten iſt, bewegt die Königin endlich, die Vollmacht zur Hinrichtung ausfertigen zu laſſen (Akt 4, Scene 1). Und als Leiceſter nachher die Schuld von ſich abwälzt, ſieht ſie ſich doch wieder von Mortimer verrathen, dem ſie ſo viel anvertraut, und kann dennoch auch ihren Günſtling nicht ganz frei ſprechen. Sie ſchiebt von allem dem die Schuld auf Maria:

„O die Verhaßte, die
Mir all das Weh bereitete!“

Selbſt Leiceſter dringt jetzt auf eine ungeſäumte Vollſtreckung des Urtheils, und das Volk umlagert den Pallaſt der Königin und fordert heftig dringend den Kopf der Stuart! Doch wozu bedarf es aller dieſer Motive? Die Eliſabeth gab ja längſt dem Paulet und nachher dem Mortimer die Weiſung, ſie von einer verhaßten Feindin zu befreien. — Wie Wallenſtein in einem Monolog ſich zur Empörung entſchließt, ſo unterſchreibt auch die Königin das Todesurtheil nach einem Selbſtgeſpräch (Akt 4, Scene 10), in welchem uns der innere entſcheidende Beweggrund ihrer Handlung enthüllt wird. Sie muß die Rechtsanſprüche der Maria, die ſie zittern machen, als begründet anerkennen, weil ſie ſelbſt nicht aus einer rechtmäßigen Ehe entſproſſen ſei, und will durch die Vertilgung der Stuart die Zweifel an ihre fürſtliche Geburt vertilgen. Endlich übergibt ſie das Dokument dem redlichen, aber ſchwachen Daviſon (einem zweiten Gordon im Wallenſtein) mit zweideutigen Worten, um den Vorwurf und den Haß des vollſtreckten Urtheils von ſich abzuwenden und das Lob der Gerechtigkeit und Milde zu behaupten.

So verkleinert der Dichter den Charakter der engliſchen Königin, indem er ſie ihrem weltgeſchichtlichen Standpunkte entrückt, und ſie, welche doch allein die Rolle einer Regentin ſpielt, wie ein ganz gewöhnliches Weib handeln läßt. Wie hätte die Eliſabeth der Geſchichte je Urſache gehabt, ihr gutes Recht auf den Thron und ihre eheliche Geburt zu bezweifeln! Das Todesurtheil aber unterzeichnete die hiſtoriſche Königin um ihr beſorgtes und aufgeregtes Volk zu beruhigen, es ſollte aber von der Vollmacht nur für den Fall eines Aufruhrs oder

einer Landung fremder Kriegsmacht Gebrauch gemacht werden, und ſie wurde dem Staatsſekretär Daviſon von Eliſabeth mit dem ausdrücklichen Befehl überreicht, ſie bis auf weitere Weiſung nicht aus den Händen zu geben, ſondern aufzubewahren. Eigenmächtig überſchritten ihre Diener ihre Befugniß.[1] Wenn die geſchichtliche Eliſabeth auch von einer gewiſſen Gereiztheit nicht frei war — und wie hätte ſie das ſein können in dem Zeitalter des Alba und der Pariſer Bluthochzeit, und bei den vielen hochverrätheriſchen Komplotten im eignen Lande? — ſo konnte ſie ſich doch wahrlich der Gewaltthätigkeit nicht beſchuldigen, wenn ſie einem von ſieben und vierzig Lords und Räthen einſtimmig gefällten und von dem Ober- und Unterhaus einſtimmig beſtätigten Urtheilsſpruche endlich ihre Zuſtimmung gab.[2]

Ueberhaupt hat Schiller ſo viel Hiſtoriſches verrückt und übergangen und ſo Vieles hinzugedichtet, daß dieſe Tragödie von der Geſchichte beinahe eben ſo abweicht, als Don Karlos. Nach den neueſten Unterſuchungen wurde dem Paulet, durch Daviſon, allerdings die Zumuthung gemacht, die Eliſabeth heimlich von einer rechtmäßig verurtheilten und gefährlichen Feindin zu befreien, aber es bleibt ungewiß, ob Daviſon von ſeiner Königin einen förmlichen Auftrag erhielt, dieß an Paulet zu ſchreiben.[3] Die Unterhandlungen wegen einer Vermählung der Eliſabeth mit dem Herzog Franz von Alençon, dem Bruder Heinrich's III. von Frankreich, fallen in das Jahr 1586; der Dichter verlegt ſie in das Todesjahr Maria's, obgleich Franz (übrigens ein durch Ausſchweifungen zerrütteter und entſtellter Menſch) damals nicht mehr lebte. Den Leiceſter hatte die Eliſabeth der Maria, als dieſe ſich zum zweitenmal verheirathen wollte, als Gemahl vorgeſchlagen, ließ aber die Sache bald wieder fallen; ein ſpäteres Verhältniß mit der gefangenen Maria fand nie ſtatt. Auch ſein Entweichen nach Frankreich, ſo wie die Perſon des Mortimer, das Attentat des Sauvage, die Zuſammenkunft der Königinnen

[1] Raumer's Geſchichte Europa's, Band 2, S. 572.

[2] Ebendaſelbſt, S. 562.

[3] Die Königinnen Eliſabeth und Maria Stuart von Raumer, S. 514 bis 520; vergleiche Raumer's Geſchichte Europa's, Band 2, S. 570 ff.

und beinahe alle Umſtände im fünften Akte ſind frei erfunden. Eben ſo war Maria, ganz anders, als es das Drama darſtellt, nur von wenigen Begleitern umgeben, und in ihrem hülfloſen Zuſtand mit ſo wenig Geld verſehen, daß ſie die Reiſekoſten nicht aus eigenen Mitteln beſtreiten konnte, in England angekommen. Auf andere Abweichungen iſt ſchon oben hingewieſen worden, und doch könnten ſie noch um Vieles vermehrt werden.

So viel Thatſächliches opferte Schiller auf, um das Trauerſpiel in ſeinem Sinne zu Stande zu bringen. Er mußte der Geſchichte Gewalt anthun, um ein Weltdrama in ein leidenſchaftliches Perſonenſtück zu verwandeln. Daher ſind auch alle Die gegen unſere Tragödie eingenommen, welche mit den geſchichtlichen Verhältniſſen bekannt ſind. „Ich will nicht rügen,“ ſagt Raumer, „daß Schiller Maria in zu glänzendes Licht geſtellt hat; wohl aber, daß er Eliſabeth, Burghley und Leiceſter zu gering behandelte. Es iſt irrig, zu meinen, jene ſinke, wenn dieſe ſteigen; vielmehr hebt ſich durch größere Rückſicht auf die wahre Geſchichte auch die Tragödie in eine reinere, edlere Region und mit größerer Würdigkeit treten alsdann die Parteien und Perſonen einander gegenüber.“ Hierdurch wäre freilich eine Tragödie ganz anderer Gattung entſtanden, und Raumer ſtellt dem Schiller'ſchen Werke die Idee eines großen hiſtoriſchen Drama's gegenüber. Das ganze Daſein mancher Perſonen der Weltgeſchichte, iſt ſein Gedankengang,[1] ſei ſo unheilbringend und bilde gegen die beſtimmteſten Beſtrebungen einer Zeit einen ſolchen Gegenſatz, daß ihre Stellung eine ſchiefe, ja eine unmögliche genannt werden könne. So das Leben der Maria, welche überdieß einem unglückſeligen Geſchlecht angehöre. „Denn die Schickſale Maria's bildeten nur Eine Scene in dem endloſen furchtbaren Trauerſpiele der Stuart. Ihr Ahnherr im ſechsten Gliede aufwärts, König Robert III., hatte einen Neffen, Alexander Stuart, welcher ſchon ein Vorbild der Geſchichte Darnley's, Bothwell's und Maria's aufſtellte: Alexander ermordete den Bruder der Königin von Schottland, Malcolm Drummond, und heirathete deſſen Witwe Iſabella mit ihrer Zuſtimmung.

[1] Die Königinnen Eliſabeth und Maria Stuart, S. 182 ff.

Der Bruder des Königs Robert warf deſſen Sohn, ſeinen Neffen Rothſay, in's Gefängniß und ließ ihn hungern, bis er ſich das Fleiſch von den Gliedern nagte und ſtarb. Sobald Rothſay's Bruder, Jakob I., Maria's Ururältervater, den Thron beſtiegen hatte, ließ er alle Söhne des grauſamen Oheims enthaupten, bald aber ward er, wiederum zum Theil von eigenen Verwandten, überfallen, und mit ſechszehn Wunden getödtet, und Jakob's Wittwe übte eine ſchreckliche Blutrache an den Mördern ihres Gemahls. Maria's Urältervater ließ zwei ſeiner Vettern enthaupten, ermordete den dritten mit eigener Hand und kam ſelbſt gewaltſam ums Leben. Sein Sohn, Jakob III., Maria's Aeltervater, gerieth zuerſt mit ſeinem Bruder und dann mit ſeinem eigenen Sohne in blutige Fehde, ward von dieſem geſchlagen und auf der Flucht meuchlings ermordet. Maria's Großvater, Jakob IV., riß die Herrſchaft rechtwidrig an ſich, und wurde in einer Schlacht erſchlagen; und Maria's Vater endlich verfiel aus Schmerz über Ungehorſam des Adels und getäuſchte Plane in Wahnſinn, und ſtarb acht Tage nach der Geburt ſeiner Tochter — von deren Nachkommen, Jakob I., Karl I., Karl II. und Jakob II., es ſchwer zu ſagen iſt, ob ſie unglücklicher waren, oder unwürdiger! Einem ſolchen blutigen, unſeligen Geſchlechte gehörte die Maria an, deren wahre Geſchichte ſelbſt die tiefſinnigſte, ergreifendſte Tragödie iſt. Die erſte Hälfte derſelben ſpielt in Schottland. Hier iſt Maria die ſchöne, junge, kühne, dichteriſch begeiſterte, unſchuldige Frau. Der Glanz des Katholicismus, die Strenge der Puritaner, die Liebesgluth haltungsloſer Leidenſchaft, Knox, Chaſtellart, Riccio, Darnlay, Murray, Bothwell: welche ſcharf gezeichnete, eigenthümliche Geſtalten, welche Gegenſätze und Steigerungen, bis zu dem Sturz vom Throne, der Maria's Leben in Wahrheit ſo beſchließt, daß nur noch eine lange, leere Zeit bleibt, bis ſich das Frühere in raſchem Wechſel gewiſſermaßen wiederholt."

„Liegt in dieſen hiſtoriſchen Momenten die Anlage zu einem ächten modernen Drama, ſo ließe ſich die endliche Kataſtrophe dieſer Geſchichte zu einer gewiſſen Schickſalstragödie geſtalten, wie Schiller ſie im Wallenſtein ſuchte. Die jugendlich ſchöne Königin, jetzt gefangen, früh gealtert, mit ergrauten

Haaren, aller Schönheit entblößt, kaum fähig wenige Schritte zu gehen, und dennoch von ihrem ſchmerzhaften Krankenlager und zwar — wider den Willen der Eliſabeth aufgerufen und gezwungen, das Blutgerüſt zu beſteigen![1] Darin liegt das Tiefſte und Ergreifendſte dieſer Geſchichte: daß Maria trotz aller Buße dem Richterſchwerte nicht entgeht; daß Eliſabeth unbemerkt und von Tag zu Tag immer mehr außer Stand kommt, das Mißverhältniß zu ihrer Nebenbuhlerin milde zu löſen; daß, während ſie wähnt, noch alles in ihrer Hand zu haben, das Loos ihren Händen entſchlüpft, der Schlag ohne ihr Wiſſen fällt, und ſie ſelbſt den Flecken nicht verwiſchen kann, die Nachwelt nicht verwiſchen will, der hierdurch auf ihre ſonſt ſo glanzreiche Regierung fällt."

Ein Kunſtwerk aber darf nicht nach einem äußern Maßſtab, ſondern muß in ſich und aus ſich ſelbſt beurtheilt werden. Zeigt unſere bisherige Erörterung, worin unſer Drama der Geſchichte nachſteht, ſo können wir leicht auch die Gründe angeben, warum diejenigen an dem Trauerſpiel ein ſo großes Wohlgefallen finden, welche keine geſchichtliche Erinnerungen mitbringen. „Maria Stuart," ſagt Frau von Stael, „ſcheint mir von allen deutſchen Tragödien die pathetiſchſte und am beſten angelegt zu ſein."

Wie Maria gegen Eliſabeth, ſo ſind auch Leiceſter gegen Mortimer, und Burleigh gegen Schrewsbury und Paulet in Kontraſt geſtellt. Leiceſter iſt ein vollendeter Höfling, in welchem mehrere Züge des Alba im Don Karlos wiederkehren. Der Vortheil führt ihn, und alle Künſte und Mittel ſtehen ihm zu Gebote, ſeine ehrgeizigen Zwecke zu erlangen, nur zuletzt macht die menſchliche Natur ihr beſſeres Recht gegen ihn geltend. Wenn er ſittlich höher geſtellt wäre, würde es mehr außer Zweifel ſein, daß Maria ihn liebe, und nicht nur den Befreier in ihm ſuche. Mit einer ähnlichen Verachtung, wie ſie Don Karlos dem Alba entgegenträgt, ſieht Mortimer auf dieſen Leiceſter herab. „Wie kleine Schritte," ruft er aus, „geht ein ſo großer Lord an dieſem Hof!" Er bemitleidet ihn, er beſpöttelt ihn, auch nicht im Tode mag er ſeinen Bund (Akt 4, Scene 4)! Mortimer's

[1] Die Königinnen Eliſabeth und Maria Stuart von Raumer, S. 581.

Charakter ruht ganz auf zwei Elementen, auf Religionsfanatismus und ſinnlicher Liebesgluth, und offenbar hat Schiller in ihm ſeinen tiefgrübelnden nordiſchen Prinzen in dem Roman, der Geiſterſeher, mit einigen Modifikationen auf das Theater gebracht. Beide treten in Italien aus Ueberdruß an einem dürren, kalten Glauben und Gottesdienſt zum Katholicismus über, beide ſind das Werkzeug einer verbrecheriſchen Partei, beide laſſen ſich erſt, als die Geſchlechtsliebe ihre religiöſe Schwärmerei noch mehr entzündet hat, zum Verbrechen führen.[1] Jenes „himmelſchöne Angeſicht“ der Griechin, welches den Prinzen beim erſten Anblick in der Kirche[2] für immer feſſelte, wird hier ganz durch das Bildniß der Maria in der Wohnung des Biſchofs von Roße in Rheims vertreten, welches den Mortimer ſo gewaltig ergriff (Akt 1, Scene 6). Alles Liebesfeuer einer brütenden Seele, welches in dem nordiſchen Prinzen gährt, hat Schiller hier in Mortimer dramatiſch behandelt. Er hat aus ſeinem eigenen Weſen alle ſinnlichgeiſtige Leidenſchaft von den Lauraliedern her, nur in gehaltener Form, in dieſem Gemälde ausgeſprochen, und beide Frauen, die ſo unwiderſtehlich reizen, die Griechin und Maria, rücken ebenfalls ſo nahe zuſammen, daß ſie nur Eine Perſon in verſchiedener Lage zu ſein ſcheinen. Es beweiſ't aber mehr, als alles, den Fortſchritt Schiller's in ſeiner äſthetiſchen Bildung, daß es ihm möglich war, eine ihm widerſtrebende Religionsform in dieſem Drama mit einer augenſcheinlichen poetiſchen Vorliebe zu ſchildern, wenn er dieß auch nur durch eine Illuſion erreichte, indem er bei Darſtellung des katholiſchen Kultus eigentlich den antik heidniſchen im Sinne hatte oder wenigſtens als leitende Idee gebrauchte. Mortimer iſt der tiefſte und mächtigſte Charakter des Stücks. Während daher (wie ganz anders, als im Wallenſtein!) in unſerer Tragödie von Metaphyſik beinahe keine Spur vorkommt, hören wir nur aus ſeinem Munde einige philoſophiſche Sätze: „Das Leben iſt nur ein Moment, der Tod iſt auch nur einer.“ — „Iſt das Leben doch des Lebens Gut!“ ſagt er im Rauſch der Liebe zu Maria (Akt 3, Scene 6); aber

[1] Siehe Theil 2, S. 25 ff.

[2] Schiller's Werke in Einem B., S. 753 ff (Oktavausg. Bd. 10, S. 269.)

dem Verrath des Leiceſter ſtellt er das Wort entgegen: „Das Leben iſt das einz'ge Gut des Schlechten." Er ſpottet der feilen Sklaven der Tyrannei, die ſich ſeiner bemächtigen wollen, und ſich ſelbſt ermordend bekennt er ſich zu dem Schiller'ſchen Grundſatz: „Ich bin frei!" (Akt 4, Scene 4). Ueber den Charakter des Burleigh endlich und ſeiner beiden Gegengeſtalten Schrewsbury und Paulet braucht nur weniges geſagt zu werden. Daß der erſtere auf die Vollſtreckung des Todesurtheils dringt, würde ihn uns in dem Fall, daß er aus objektiven Staatsgründen handelte, als einen achtenswerthen Mann darſtellen. Aber überall blickt eine kleinliche Leidenſchaftlichkeit durch, die eines Staatsmannes eben ſo unwürdig, als dem Leſer durchaus unerklärlich iſt. Er hat gar keinen Grund, die unglückliche Gefangene perſönlich zu haſſen. Schrewsbury iſt der ehrliche Graf von Lerma im Don Karlos, und Paulet's harte Rechtlichkeit erſcheint im letzten Akt durch den Tod ſeines Neffen erweicht. Man muß kontraſtirende Charaktere von einer kontraſtirenden Darſtellung derſelben unterſcheiden. Nur die erſtere haben wir in unſerm Drama; jene ſind nicht nach der abſichtlich in Kontraſt ſetzenden Manier der Jugenddramen behandelt. Es iſt bei weitem mehr Poeſie und weniger Rhetorik in der Maria Stuart, als im Don Karlos.

Das Drama umfaßt einen Tag und einen Morgen. Die vier erſten Auftritte füllen dieſen Tag aus. Die Lords reiſen Abends von London nach Fotheringhay, und den andern Morgen wird das Todesurtheil vollzogen. Maria ſagt, im dritten Akt (Scene 8), ſie bitte der Eliſabeth ihre Heftigkeit von geſtern reuevoll ab. Es iſt ein Monat, ſeit ſie vor den zwei und vierzig Kommiſſarien verhört wurde (Akt 1, Scene 2), und es ſind zehn Tage ſeit der Landung des Mortimer (Akt 1, Scene 6).

Alle Metaphyſik, bemerkte ich oben, hat der Dichter über Bord geworfen, und die Weltgeſchichte hat er in den Hintergrund geſtellt. „Ich ſehe eine Möglichkeit, ſagt Schiller, „den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem Politiſchen zur Seite zu bringen, und die Tragödie mit der Verurtheilung anzufangen." [1]

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 43.

Die erſten Scenen im Anfang des Stückes bilden eine trefflich einleitende Darſtellung der frühern Verhältniſſe und jetzigen Lage der Königin, einen mit großer Kunſt dem Drama einverleibten Prolog. Erſt mit dem Auftreten Mortimer's in der fünften Scene beginnt die eigentliche Handlung. Die Vertheilung iſt dann ſo einfach, daß man jedem Akte ſeine Ueberſchrift geben könnte. Der erſte Akt ſtellt die Maria im Beſondern dar, der zweite die Eliſabeth, der dritte die Zuſammenkunft beider Frauen, der vierte die Entſcheidung über Maria's Schickſal und der fünfte Maria's Tod. Frau von Stael nennt den letztern Aufzug mit Recht une situation decidée. Im zweiten und vierten Akt erſcheint die Maria nicht, und die Eliſabeth nicht im erſten und fünften, außer in dem letztern ganz zu Ende. Nur der Aufzug, wo die Königinnen ſich zum erſten und letzten Mal begegnen, iſt ihnen gemeinſchaftlich gewidmet. Sowohl Liebe als Haß der Nebenperſonen geben von beiden Königinnen, ſo lange ſie nicht auf der Bühne ſind, ein entſtelltes Bild, bis wir ſie ſelbſt reden und handeln ſehen. Der erſte und zweite, und der vierte und fünfte Akt bilden Gegenſätze, in den dritten Akt iſt durch das Gegenübertreten der Königinnen der Gegenſatz ſelbſt aufgenommen.

Der Dichter ſtellt uns nur die Kataſtrophe des Schickſals der Maria dar. Wenn man nun erwägt, welch ein armer, ſtillſtehender Gegenſtand dieß iſt, muß man über Schiller's Kunſt erſtaunen, welches große dramatiſche Intereſſe er ihm mitzutheilen und wie viele Handlung, welche raſche Bewegung er in ihn zu bringen wußte. Sogleich als Schiller die Tragödie zu bearbeiten begann, ſchrieb er an Goethe: „Ich fange ſchon jetzt an, bei der Ausführung, mich von der eigentlichen tragiſchen Qualität meines Stoffes immer mehr zu überzeugen, und dazu gehört beſonders, daß man die Kataſtrophe gleich in der erſten Scene ſieht, und indem die Handlung des Stückes ſich davon wegzubewegen ſcheint, ihr immer näher und näher geführt wird.“[1] Gerade das, was ihre Rettung zu bewirken ſcheint, die Ankunft des Mortimer, die

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 77.

Liebe des Leiceſter, die Zuſammenkunft mit Eliſabeth, die letzte Verſchwörung, führt ihren Untergang herbei. Alle Mittel wirken in entgegengeſetzter Weiſe, aber durch ſie hat der Dichter mannigfaltige Anſichten, widerſtreitende Beſtrebungen, Kampf und Leben, eine bunte Reihe überraſchender, ſpannender, rührender, ſich ſteigernder Situationen in ſeinen einfachen Gegenſtand zu tragen gewußt. Eigentlich iſt das Schickſal der Maria ſchon im erſten Akt entſchieden — denn nachdem Eliſabeth dem Burleigh einmal den Mordanſchlag an Paulet gegeben hat, kann ihre Nebenbuhlerin nicht mehr am Leben bleiben — deſſen ungeachtet verſteht der Dichter das Affektenſpiel von Furcht und Hoffnung, von Mitleid und Entrüſtung rege zu erhalten und mit jeder Scene zu ſteigen. Der ganze dritte Akt, die Herzensergießungen der Maria im Park, in welchem ſie ſich frei und glücklich träumt, die Begegnung beider Königinnen, die Schiller eine „moraliſch unmögliche Situation“ nennt, der Liebeswahnſinn des Mortimer, das unerwartete Eintreten des Paulet mit den Worten:

„Verſchließt die Pforten! Zieht die Brücken auf!“

und die folgende Scene bilden eine Kette rührender, beängſtigender Auftritte. Und eben ſo erwecken im vierten Akt Leiceſter's entdecktes Geheimniß, Mortimer's Tod, des Günſtlings zweideutige Rechtfertigung vor Eliſabeth, die Debatten der Räthe der Königin, der Volksauflauf bis zum Monolog der königlichen Heuchlerin, welche die Eingekerkerte ihrer weiblichen Leidenſchaftlichkeit zum Opfer bringt, ein ſich ſtets erneuerndes Intereſſe. Der fünfte Akt endlich kann bei einem empfänglichen Gemüthe wohl nicht ohne Thränen geleſen oder dargeſtellt geſehen werden. Schiller hat den hoffnungsloſen Schmerz auch hier nicht rhetoriſch behandelt oder in ermüdende Empfindungen ausgedehnt, ſondern ihm durch eine Menge Züge, Vorfälle und Perſonen eine unverwelkliche poetiſche Friſche verſchafft. Der Abſchied von Leiceſter aber und die Verzweiflung des Zurückbleibenden iſt eben ſo originell erfunden, als in der Wirkung tief erſchütternd, und iſt die Krone des Ganzen. Schade, daß der Dichter, um die verletzte Gerechtigkeit zu rächen, in den letzten Scenen von dieſer Höhe

herabſtieg, und ſo ſeinem Drama, wie dem Wallenſtein, einen matten Ausgang gab. Erſcheint auch Burleigh durch ſeine Verabſchiedung und Eliſabeth dadurch, daß ſie am Ende von allen verlaſſen iſt, als beſtraft, ſo wird doch durch die zuletzt anbefohlene Einkerkerung des Daviſon eine neue Ungerechtigkeit begangen. Es werden alſo doch nicht alle moraliſche Diſſonanzen gelöſ't, und die äſthetiſche Macht des Drama's wird zum Theil zum Opfer gebracht. Merkwürdig aber iſt es, daß Schiller überall die Eliſabeth nicht nur moraliſch, ſondern auch äſthetiſch beeinträchtigt. Er hat ſie nämlich auch bei weitem nicht ſo gut dargeſtellt, als ſeine Maria, wie ihm überhaupt meiſt die Schilderung der Perſonen am beſten gelingt, bei denen ſein Herz iſt.

Aus dem Geſagten folgt unmittelbar, daß das Trauerſpiel meiſterhaft organiſirt iſt. Der Plan iſt einfach, der Gang gerade. Die einzelnen Theile fügen ſich nicht nur ungezwungen, ſondern auch anſchaulich an einander. Zum Theil kam dieß auch daher, daß Schiller dieſes Stück ſogleich für das Theater ausarbeitete,[1] denn die Rückſicht auf das Theater leiſtete ihm denſelben Dienſt, den er ſonſt von einem hiſtoriſchen Stoffe erwartete: ſie beſchränkte ihn. Die zwei letzten Akte wünſchte er daher auch unter dem Einfluſſe theatraliſcher Anſchauungen auszuarbeiten.[2] Alles iſt einfacher, klarer, mehr künſtleriſch behandelt und für die Phantaſie zugerichtet, als in frühern Dramen, und der Antheil des Verſtandes iſt mehr verdeckt und überarbeitet. Der Verfaſſer ſagt, er habe ſeinen Stoff nach der Euripideiſchen Methode behandelt, welche in der vollſtändigſten Darſtellung des Zuſtandes beſtehe.[3] Dieſe durchgeführte Schilderung hat ſeinem Werke offenbar die Dichtheit und das Kernhafte gegeben, welches die objektive Darſtellung begründet, die er in dieſer Tragödie nicht verließ, ungeachtet er von der Geſchichte ſo ſehr abwich.[4] Nur iſt die Zeichnung hier den Hauptperſonen und dem Grundmotiv des Ganzen gemäß

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 157.
[2] Ebendaſelbſt, S. 169.
[3] Ebendaſelbſt, S. 43.
[4] Vergleiche Theil 3, S. 241.

zarter, feiner, inniger, gefühlvoller. Es ſollten ja die Zuſtände eines leidenden Weibes vorgeführt werden. Beiläufig ſei hier noch angemerkt, daß der lyriſche Bilder- und Empfindungsflug der Maria im vierten Akt ſich durch die ihr im erſten Aufzug zuertheilte Laute und überhaupt durch ihre Religion erklärt, die ganz poetiſch in ihr wirkt. Nach der Geſchichte ſoll ſie auch Dichterin geweſen ſein.

Ungeachtet die Darſtellung ſo lichtvoll iſt, enthält das Trauerſpiel doch einiges, was den harmoniſchen Eindruck ſtört. Maria's Abſchiedsworte an Leiceſter ſind erſchütternd. Aber ſtimmen ſie zu einem Gemüthe, welches „ſeinen Haß und ſeine Liebe Gott geopfert hat?“ Es liegt eine feine Rache in jenen Worten. Maria konnte den Treuloſen nicht entſcheidender vernichten! Wäre es nicht ſchonender von ihr geweſen, ſeine Schuld im Verborgenen oder Ungewiſſen zu laſſen? Sie macht es ihm durch dieſe Veröffentlichung ſeines Einverſtändniſſes mit ihr unmöglich, länger am Hofe zu bleiben, ſie zwingt ihn, England zu verlaſſen! Doch vielleicht wollte der Dichter die Maria auf ihrem letzten Gang noch menſchlich empfinden laſſen, ſo daß die vorhergehenden religiöſen Ceremonien, welche den Menſchen wohl augenblicklich beruhigen, aber nicht ſittlich umändern, auf ihren eigentlichen Werth zurückgeſetzt wären. So würde dieſe ſittliche Schwäche als ein naturwahrer Charakterzug erſcheinen. Aber unvereinbar iſt die Bewerbung des franzöſiſchen Prinzen um Eliſabeth und die Theilnahme des franzöſiſchen Geſandten Aubeſpine an der Verſchwörung gegen Eliſabeth zu derſelben Zeit. Jene Bewerbung ſcheint doch ernſthaft gemeint geweſen zu ſein, und der Geſandte kann nur im Auftrage ſeines Staates ſich mit den Empörern eingelaſſen haben.[1] Wie kann Burleigh als Staatsmann dieſe Verbindung mit dem franzöſiſchen Hofe preiſen und zugleich Frankreich als das feindſeligſte Land bezeichnen, von wo nur eine unverſönliche Religionswuth beſtändig Mörder ausſende (Akt 2, Scene 3)? — Wie ſoll man es ſich ferner nach den Geſinnungen, die Daviſon in der Unterredung mit der Königin zu erkennen gibt (Akt 4,

[1] Oder ſollte Aubeſpine als ein zweiter Bedemar ohne Genehmigung ſeines Hofes handeln? Siehe Theil 2, S. 10.

Scene 11), erklären, daß er ſich durch Burleigh den Blutbefehl entreißen läßt (Akt 4, Scene 12), und von dem Augenblick an, wo dieſes geſchieht, bis zum folgenden Tage nichts thut, um die Vollziehung deſſelben ohne ausdrückliche Genehmigung der Königin zu vereiteln? Wenn Daviſon ſpäter, als ihn Eliſabeth rufen läßt und das Urtheil, das ſie ſeiner Hand anvertraute, von ihm zurückverlangt, „im höchſten Erſtaunen" fragt: „Das Urtheil?" (Akt 5, Scene 14); ſo ſollte man meinen, er habe dieſe Vollmacht in der feſten Ueberzeugung, Recht zu thun, freiwillig den Kommiſſarien übergeben. — Endlich ſcheint die Art, wie Mortimer in die Geſchichte verflochten iſt, die Bedeutſamkeit und den Effekt ſeiner Intrigue ſelbſt zu beeinträchtigen. Leiceſter weiß von Mortimer's Glaubensveränderung in Rheims; ſie iſt es, die ſein Vertrauen zu ihm erweckt (Akt 2, Scene 8). Aber Burleigh, die Seele der geheimen Polizei, der beſtändig Jagd auf Staatsverbrechen macht (Akt 4, Scene 3), weiß nichts von dieſer Abſchwörung ſeines Glaubens! Das iſt unwahrſcheinlich. Dann ſchenkt Eliſabeth dem Mortimer ſogleich ihr gränzenloſes Zutrauen, ſie will,

> „Daß man ihm die Perſon der Lady Stuart
> Uneingeſchränkt vertraue" —

ſie verläßt ſich auf ſeine Redlichkeit. Nach dieſem Befehl der Königin erwartet man etwas ganz anderes, und findet ſich im Verlauf der Tragödie ſonderbar getäuſcht. Amias Paulet iſt hierdurch ſo gut, als beſeitigt, und die Befreiung der Maria hat keine Schwierigkeit mehr. Deſſen ungeachtet ſagt Mortimer ſogleich in der folgenden Scene, jener Vollmacht ganz uneingedenk:

> „Gewaltſam aufthun will ich ihren Kerker;
> Ich hab' Gefährten, alles iſt bereit —"

und zu Maria ſpricht er (Akt 3, Scene 6):

> „Dieß Schloß erſteigen wir in dieſer Nacht;
> Der Schlüſſel bin ich mächtig. Wir ermorden
> Die Hüter ꝛc."

Deſſen bedurfte es gar nicht, und wir wundern uns, daß Paulet nach jenem Befehl, eben ſo wie vorher, alleiniger

Wächter der Königin iſt. Aber auch davon abgeſehen, wie konnte denn Okelly nach mißlungenem Mordverſuch, hereinſtürzend ausrufen (Akt 3, Scene 8):

„Flieht, Mortimer! Flieht! Alles iſt verloren!“

und Mortimer hierauf auf der Stelle alles verloren geben? Er konnte auch jetzt die Königin noch immer retten. Auch ſpäter weiß weder Eliſabeth noch Burleigh, der Scherge der geheimen Polizei, das Geringſte von Mortimers Verrath, und erſt Leiceſter muß beide darüber belehren (Akt 4, Scene 6). Er ſagt zu Burgleigh:

„Trotz Eurer Spürkraft war Maria Stuart
Noch heute frei, wenn ich es nicht verhindert.“

Gewiß, frei war ſie, wenn Mortimer nur gewollt hätte. Er trug alle Mittel in Händen und gebrauchte keins! — Schon beim erſten Leſen fühlt man es, daß hier etwas mangelt, man iſt nicht ganz befriedigt, wenn man auch den Grund nicht anzugeben weiß. Eine Dichtung kann unmöglich ſich mit dem ganzen Gewicht der poetiſchen Wahrheit in uns ſenken, wenn ſie nicht einmal ganz wahrſcheinlich iſt, wenn wir, wie hier, Menſchen im Widerſpruch mit ſich ſelbſt handeln ſehen. Die Kritik hat nichts anderes zu thun, als jenes dunkle Gefühl zum deutlichen Bewußtſein zu erheben, und ſo urtheilt ſie wahr, wenn ſie dem fein gebildeten Lehrer aus dem Herzen redet.

Bisher habe ich in dieſer Erörterung zuerſt einiges Einleitende und Aeußerliche vorgetragen; hierauf verſuchte ich eine Charakteriſtik der beiden Königinnen und der Nebenperſonen; dann wurde der große Abſtand der Tragödie der Bühne von der Tragödie der Geſchichte beſtimmter hervorgehoben, und der letzte Theil beſchäftigte ſich mit der Organiſation des Kunſtwerkes. Jetzt werden wir uns endlich noch über das Grundmotiv des Ganzen verſtändigen und die Stellung der Maria Stuart zu früheren Stücken genauer angeben können.

Die mit Umſicht und Unbefangenheit behandelte Freiheitsidee ließ den Dichter des Wallenſtein in großen weltgeſchichtlichen Verhältniſſen weilen; der überwiegende Antheil des

Herzens und eine ganz abweichende Tendenz zog die Maria Stuart mehr ins Perſönliche und Subjektive. Hier finden wir keine ſolche getreue, gründliche Zeichnung des Zeitgeiſtes, kein ächtes Bild des engliſchen Hofs, keine ſolche wahre Züge des brittiſchen Volkslebens, keine ſolche ſcharfe hiſtoriſche Charakteriſtik der Menſchen. Auf alle dieſe Dinge kam es dem Dichter bei ſeinem neuen Schauſpiele weniger an, in welchem Perſonen im Vordergrund ſtehen, das Intereſſe an Individuen das vorherrſchende und eine ausführliche, ſeelenvolle Darſtellung der Affekte und Leidenſchaften die Hauptſache bleiben ſollte. Der Dichter ſelbſt ſagt, er habe einen poetiſchen Kampf mit dem hiſtoriſchen Stoff zu beſtehen gehabt, und Mühe gefunden, der Phantaſie eine Freiheit über die Geſchichte zu verſchaffen, indem er zugleich von allem, was dieſe Brauchbares habe, Beſitz genommen.[1] Wie Schiller in Don Karlos die Geſchichte zum Behuf ſeiner Freiheitsideen veränderte, ſo ſchob er hier die Weltverhältniſſe zurück um alle Theilnahme der Königin zuzuwenden, deren Leiden, Buße und ſittlich-religiöſe Erhebung er uns darſtellt.

Wenn ein neuerer, freilich unfähiger und oberflächlicher Kommentator[2] meint, in dem Kampf der beiden Königinnen beſtritten ſich die beiden entgegengeſetzten Principien der modernen Zeit, welche Schiller in ihrer ſubjektiven Empfindung und Leidenſchaft habe darſtellen wollen, in ihnen individualiſire ſich die Entzweiung der Welt, und die Eliſabeth ſei die Repräſentantin des neuen proteſtantiſchen Glaubens und Maria die Vertreterin des alten katholiſchen Glaubens — ſo überſteigt das alles, was über unſere Tragödie Verkehrtes geſagt werden kann. Von einem Kampfe zwiſchen zwei Königinnen, von denen die eine auf dem Throne prangt und die andere in Feſſeln ſchmachtet, kann gar nicht die Rede ſein, und die Gefangene iſt von allen kriegeriſchen Gedanken ſo weit

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 116.

[2] H. F. W. Hinrichs, „Schiller's Dichtungen nach ihren hiſtoriſchen Beziehungen und nach ihrem inneren Zuſammenhange", Th. 2, Abth. 2, S. 137, S. 161 ꝛc. Wenn der Titel hieße: weder nach ihren hiſtoriſchen Beziehungen noch nach ihrem inneren Zuſammenhange, wäre er in ſo weit richtig.

entfernt, daß ſie ihren frühern Anſprüchen auf Thron und Erbfolge ausdrücklich entſagt (Akt 3, Scene 4):

„Regiert in Frieden!
Jedwedem Anſpruch auf dieß Reich entſag' ich" ꝛc.

Maria's Wünſche gehen nicht über ihre Perſon hinaus, ja ſie will ihre Freiheit nur „dem freien Willen der Eliſabeth" verdanken, und weiſ't Mortimer's Plan, ſie durch Gewalt und Mord zu erretten mit Angſt und Abſcheu von ſich (Akt 1, Scene 6 und Akt 3, Scene 6). Wie ſollte ſie die Vorfechterin ihrer Religionspartei ſein? Noch weniger aber iſt die phariſäiſche Eliſabeth der Tragödie die Vertreterin der proteſtantiſchen Religion, denn ſie hat gar keine, obgleich ſie ſie überall heuchelt, und Schiller hätte den Proteſtantismus nicht boshafter verhöhnen und tiefer in den Koth ziehen können, denn wenn er als deſſen Repräſentantin uns dieſe Frau vorgemalt hätte. Bei weitem richtiger, wenn auch nicht erſchöpfend dagegen iſt die Anſicht, der Dichter habe in ſeiner Maria und Eliſabeth den Gegenſatz des Glaubens und Unglaubens darſtellen wollen, wobei man jedoch, den freien poetiſchen Gebrauch, den er von der katholiſchen Religion machte, verkennend, in die Lächerlichkeit verfiel, Schillern des Kryptokatholicismus zu beſchuldigen.

Man würde irre gehen, wenn man den ebenen geraden Weg der Jugenddramen, wie ich ihn im erſten Theil dieſer Schrift nachgewieſen habe, auch in der Abfolge dieſer Tragödien der dritten Periode wieder aufſuchen wollte. Was dort aus einem unbewußten Trieb hervorging, mußte nach einem einfachen Geſetze ablaufen; aber die beſonnene Kunſt, mit welcher Schiller im dritten Zeitraum dichtete, verfolgt im Anfang verſchlungenere Wege, bis ſie endlich nach manchen Abbiegungen die ſchönſte Bahn findet, auf welcher ſie, gleichſam als eine zweite erhöhte Natur, unverrückt fortwandelt. Die Grundmotive zu der erſten Serie der Tragödien bot allein die dunkel ſchaffende Natur in der Bruſt des Dichters dar; jetzt aber ſchwebt er mit wacher Selbſtbeſtimmung über der Hauptidee und der ganzen Behandlung. Wie ſollten beide Proceſſe, jener einfache und dieſer zuſam=

mengeſetzte, unter Ein Geſetz fallen? Wie wir in Schiller's lyriſcher Dichtweiſe der dritten Periode einen komplicirten Bildungsgang kennen gelernt haben, ſo breitete er in den erſten Tragödien dieſer Zeit ſeinen Genius über ein möglichſt weites Feld aus, um mit vielfacher Bereicherung ſich ſpäter auf die reinſte und ihm angemeſſenſte Species unter allen zu beſchränken. In der Lyrik ſehen wir ein geſetzmäßiges Herabſteigen vom Abſtrakten zum Konkreten, in der Tragödie, in welcher Schiller mit dem Wallenſtein ſchon mit dem ganz Beſtimmten begann, finden wir, daß ſein alles erſchöpfender Geiſt die nebeneinander liegenden Arten zu umfaſſen und ſich in ihnen allen zu verſuchen trachtete, ehe er ſich für eine einzige entſchied. Schiller ſagt das ſelbſt, indem er an Goethe ſchreibt, er ſehe wohl ein, daß er ſich durch keine allgemeine Begriffe feſſeln laſſen dürfe, ſondern für den neuen Stoff auch eine neue Form finden und ſich den Gattungsbegriff immer beweglich erhalten müſſe. Die Tragödien der dritten Periode liegen nicht in Einer Richtung, wie die der erſten, ſie ſind nicht Modifikationen Einer Grundidee und derſelben Methode, ſondern jede iſt ein neuer Anfangspunkt einer für ſich beſtehenden unendlichen Reihe und es umfaßt nicht allein Schiller's Lyrik, wie gezeigt worden iſt, ſondern auch ſeine Tragik, wie bewieſen werden wird, verſchiedenartige Formen und Geſtalten. Humboldt ſpricht dieſes, nur unbeſtimmter, aus, indem er ſagt, die auf Wallenſtein folgenden Stücke ſeien nicht Wiederholungen eines zur Manier gewordenen Talents, ſondern Geburten eines immer jugendlichen, immer neuen Ringens mit richtiger eingeſehenen, höher aufgefaßten Anforderungen der Kunſt.[1] Die Schauſpiele von den Räubern an bis zum Don Karlos ſind, was ihr Grundmotiv betrifft, nur Erzeugniſſe Eines machtvollen, inſtinktartigen ſittlichen Dranges, der zuerſt in mehrern Stücken niederreißend auftrat, bis er, in der Theaterbearbeitung des Fiesko den Uebergang findend[2], ſich in Don Karlos begründend und aufbauend ausſprach. Als aber Schiller auf einem ſo hohen Standpunkte geiſtiger, ſittlicher und äſthetiſcher Reife

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Humboldt, S. 79 f.

[2] Siehe Supplemente zu Schiller's Werken (Cotta 1840) B. 1, S. 235 ff.

zum Drama zurückkehrte, war er nicht mehr an Einen Zug ſeiner Natur gebunden, ſondern ihm war es jetzt Bedürfniß, ſeine ganze vielgeſtaltete Weltanſchauung zu offenbaren, und es freute ihn, dem Rufe ſeines Genius auf aus einander gehende Wege aufmerkſam zu folgen, und mit jedem Werke eine neue dramatiſche Studie zu beginnen und auszuführen. Nur durch dieſe weite Ausdehnung konnte er ſich aller verſchiedenartigen dramatiſchen Kräfte und Stoffe verſichern, die in der eignen Bruſt und in der Kultur des Jahrhunderts lagen, und, vor jeder Manier verwahrt, ſich zum höchſten Stil erheben, nachdem er ſich in allen Formen verſucht hatte. Nur in dieſer vielſeitigen Beweglichkeit genügte und erſchöpfte ſich ſein weltumſpannender Genius, und da dieſe verſchiedenartigen Verſuche, wie er ſie ſelbſt nannte, die wir als Meiſterwerke bewundern, auf einer ſichern gemeinſchaftlichen Grundlage angeſtellt wurden und unter einander in innerlich gegliedertem Zuſammenhang ſtanden, Schiller aber das, was er durch eine jede frühere Arbeit gewonnen hatte, der nächſtfolgenden zutrug, ſo konnte er mit Recht hoffen, ſich auf eigenthümliche Weiſe dem Vollendeten zu nähern. In Schiller's Tragödien ſpiegelt ſich die neuere Welt. Der mannichfaltigen Bildungsſtoffe, Intereſſen und Richtungen, von denen dieſe Zeit wunderbar erfüllt, bewegt und durchkreuzt iſt, und welche ſich am vielſeitigſten gerade in Deutſchland zuſammengefunden und hervorgebildet haben, bemächtigte ſich dieſer Repräſentant der modernen Dichtung, und prägte ſie, zugleich die Univerſalität des eignen Geiſtes beurkundend, zu mannichfachen dramatiſchen Formen aus. Wie er ſich in der Jugend von dem politiſchen Zeitinſtinkte unbewußt nach Einem Ziele forttreiben ließ, ſo ſuchte er jetzt, im vollkommenen Beſitz ſeiner ſelbſt, mit Selbſtbeſtimmung das weit aus einander Liegende ſich anzueignen und zu geſtalten.

Schiller's Jugenddramen gingen alle von ſeinen Freiheitsideen aus, denen ſich die ſtarren Geſellſchaftsformen verhängnißvoll entgegenſtellten. Im Wallenſtein verſuchte er, das antike Schickſal zur Grundlage des Ganzen zu machen, wurde aber durch die Natur des Stoffes und die frühere Anlage des Stücks gezwungen, als zweites Princip die beſtehende Welt-

einrichtung, gegen die Wallenſtein kämpft, eingreifen zu laſſen.[1] Auf keiner dieſer Hauptideen ruht nun unſere Tragödie, aber beide ſind in den Hintergrund geſtellt, und verkündigen ſich aus der Ferne, jedoch mit dem Unterſchied, daß eigentlich die großen weltgeſchichtlichen Formen den Horizont begrenzen und erfüllen, und die Schickſalsideen nur als ſeltene ſymboliſche Figuren vorüberwandeln. So hat der Dichter hier weder das eine noch das andere Princip aus den Händen gelaſſen, aber er hat keines als leitende Idee gebraucht. Maria Stuart iſt das Exemplar eines neuen Genre, ſo wie auch die folgenden Stücke uns neue dramatiſche Gattungen repräſentiren. Dieſe Tragödie iſt ein pathetiſches Charakter- und Situationsſtück auf ungeheurem Grunde, an welches kein anderes Schiller'ſches Drama als Maßſtab angelegt werden kann, ſondern welches das Geſetz der richtigen Schätzung nur in ſich trägt und ein Muſter für ſeine Gattung iſt.

Es handelt ſich hier nicht darum, ein neue Ordnung zu bauen, wie im Don Karlos, eine neue Dynaſtie zu gründen, wie im Wallenſtein. Maria wollte früher England mit Schottland vereinigen (Akt 1, Scene 7):

„Ja, ich geſteh's, daß ich die Hoffnung nährte,
Zwei edle Nationen unterm Schatten
Des Oelbaums frei und fröhlich zu vereinen.“

Aber im Drama will ſie es nicht mehr. Und auch die Erhaltung beſtehender Staats- und Religionsformen iſt in der Schiller'ſchen Darſtellung nicht die Hauptſache. Eliſabeth wird in ihrer Handlungsweiſe nicht durch ein politiſches, ſondern nur durch ein perſönliches Intereſſe geführt. Sie iſt für ihre Sicherheit beſorgt, welcher allein ſie ihre Gegnerin aufopfert (Akt 2, Scene 5):

„Bis dieſen Tag zwar ſchützte mich die Allmacht,
Doch ewig wankt die Kron' auf meinem Haupt,
So lang' ſie lebt“ ꝛc.

[1] Siehe Th. 4, S. 34 ff.

Eine politiſche Nothwendigkeit führt im Drama die Entſcheidung nicht herbei, ſondern weibliche Privatleidenſchaften: „Ein Baſtard bin ich dir? — Unglückliche!“ ꝛc. (Akt 4, Scene 10). An die Erhaltung ihrer politiſchen Schöpfung appellirt Eliſabeth im Ernſte nirgends, und von der Religion iſt ſie ſo wenig, als die Gräfin Terzky im Wallenſtein, auch nur berührt.

Die ſchottiſche Königin ſelbſt iſt der Gipfel der Tragödie. Sie iſt der höchſte Impuls der handelnden Perſonen. Um dieſe Sonne bewegt ſich in entgegengeſetzten Bahnen, in Zuneigung oder Abneigung, alles Andere; und nur einige Nebenperſonen blicken weiter, zum Allgemeinen und Ganzen hinauf. Das Grundmotiv iſt mit der Heldin des Stücks eins, und es gibt in der Tragödie nichts Höheres und ſoll nichts Höheres geben, als ihre Perſon. Hätte der Dichter, wie etwa in Don Karlos, die Hauptabſicht gehabt, allgemeine Ideen durchzuführen, ſo hätte er das Geſammtintereſſe welches er in ſeiner Maria vereinigen und perſönlich halten wollte, getheilt und geſchwächt. Ja er fürchtete, ſcheint es, den tiefen und dauernden Antheil, den er für den Charakter, die Leiden und das Schickſal dieſer Frau gewinnen wollte, auch dadurch zu beeinträchtigen, wenn er die Eliſabeth von großen welthiſtoriſchen Ideen begeiſtert und geführt ſein ließ. Aber er glaubte die Einheit des Intereſſes, welches gleichmäßig durch eine ganze Dichtung geführt werden muß, aufzuheben, wenn er dem perſönlichen ein gleich ſtarkes ideales Intereſſe beifügte. Deßwegen legte er alles Ideale, Mächtige, Welthiſtoriſche nach hinten, und machte es zur Nebenſache, um ſeine neue, intereſſante Aufgabe rein löſen zu können.

In den Jugenddramen werden uns durch die meiſten Hauptperſonen nur Ideen des Dichters ſymboliſirt, im Wallenſtein iſt ein unruhiges Handeln nach objektiven Zwecken: in unſerer Tragödie dagegen gilt es nicht um Ideen, ſondern nur um Perſonen, und Maria Stuart iſt ſelbſt Zweck. Ihre Wünſche und Plane gehen nicht über ſie ſelbſt hinaus, und nur gegen ſie und für ſich handelt Eliſabeth. Wie nahe und bedeutſam die großen Zeit- und Kulturverhältniſſe auch

bisweilen herantreten, ſo haben die Hauptperſonen es doch nur mit ihren eignen Angelegenheiten zu thun. Die Tragödie iſt dem klaren Waſſer eines Fluſſes zu vergleichen, der ſich durch einen tiefen, dunklen See gießt, ohne ſeine eigenthümliche Farbe einzubüßen. Geſchichtlich treten Katholicismus und Proteſtantismus, die leidenſchaftliche Gemüthsart des Mittelalters und die geregelte Geſittung der neuern Zeit, entgegengeſetzte Anſprüche zweier Dynaſtien und endlich feindliche Richtungen ganzer Völker in dem Leben der unglücklichen Maria zuſammen, und ſie fällt in dem ungeheuern Konflikt ſolcher ungeheuern Syſteme. Aber ſo weit und großartig hat unſer Schiller dieſes Mal ſeine Aufgabe nicht faſſen können, ſonſt wäre er aus dem Genre getreten, in welchem er dichtete. Es galt nicht darum, die Weltprincipien in den Perſonen zu charakteriſiren, ſondern die Perſonen auf dem Grunde der Weltprincipien. Das Schauſpiel berührt zwar allenthalben ungeheure Gegenſätze, aber es iſt nicht nach ihnen angelegt, und weltgeſchichtliche Ideen werden uns wohl in Erinnerung gebracht, aber nicht eigens dargeſtellt. Es handelt ſich nur um die Errettung oder den Untergang einer einzigen Perſon, aber der Standpunkt iſt ſo hoch genommen, daß der Leſer die Ausſicht hat in eine unendliche Ferne.

So hat ſich Schiller eine höchſt intereſſante eigenthümliche Aufgabe geſtellt und im Ganzen vortrefflich gelöſ't. „Weil das Werk", ſchreibt er an Goethe [1], „auch hiſtoriſch betrachtet, ein reichhaltiger Stoff iſt, ſo habe ich ihn in hiſtoriſcher Hinſicht auch etwas reicher behandelt und Motive aufgenommen, die den nachdenkenden und inſtruirten Leſer freuen können." Allenthalben knüpfen hiſtoriſche Beziehungen den Moment der Handlung an das große Ganze und die Vergangenheit, und Maria ſelbſt iſt in der engliſchen Gerichtsordnung, Staatseinrichtung und Geſchichte wohlbewandert. Es verdient aber beſonders ſtudirt zu werden, wie Schiller die impoſanten weltgeſchichtlichen Verhältniſſe behandelte, um ſie als vermittelnde, dauernde Glieder mit der Handlung zu verbinden, ohne doch das zarte Gemälde des weiblichen Herzens in ſie

[1] Briefwechſel Th. 5, S. 157.

aufgehen zu laſſen. In dieſer Rückſicht tritt es allenthalben hervor, wie Maria, die im Drama ſelbſt nur ihr Leben und ihre Freiheit will, in früherer Zeit die Anſprüche ihres Hauſes, die Intereſſen ihrer Religion, die Rechte ihres Volkes im Kampfe mit ihrer Gegnerin vertheidigte, und wenn auch Eliſabeth ſich nur durch individuelle Empfindungen und Privatrückſichten beſtimmen läßt, ſo dringt die Stimme des Volkes, „das den Pallaſt umlagert“, bis in ihr Frauengemach, ſie erkennt dadurch, daß ſie ſich allenthalben mit einem guten Schein umgeben zu müſſen glaubt, die Macht der öffentlichen Meinung an, und ihre Furcht ſelbſt, welcher ſie die Maria zum Opfer bringt, hat ganz England, Europa zum Gegenſtand (Akt 4, Scene 10):

„Der Zweifel meiner fürſtlichen Geburt,
Er iſt getilgt, ſo bald ich dich vertilge.
Sobald dem Britten keine Wahl mehr bleibt,
Bin ich im ächten Ehebett geboren!“

So liegt hinter dem kleinen Moment der Handlung im Drama eine ungeheure Vergangenheit, und über die perſönlichen weiblichen Antriebe ragt eine Welt empor. Allenthalben ſcheint es durch, daß die Welt geſpalten iſt, daß die Völker ſich haſſen, daß widerſtreitende Bildungsmomente gährend die Zeit erfüllen, und daß ſich in unſerm pathetiſchen Perſonenſtück nur im einzelnen Falle wiederholt, was Alle beherrſcht. So ſagt Maria mit Bezug auf die Engländer und Schottländer (Akt 1, Scene 7):

„Nicht ihres Völkerhaſſes Opfer glaubt' ich
Zu werden; ihre lange Eiferſucht,
Der alten Zwietracht unglückſel'ge Glut
Hoff't ich auf ew'ge Tage zu erſticken.“

Beſonders aber ſind mit großem Kunſtverſtande die weltgeſchichtlichen Momente dadurch zugleich ins Drama gelegt und doch von der Haupthandlung fern gehalten, daß ſie durch Nebenperſonen vertreten werden. So weiſ't Burleigh auf das hin, was durch die Lage der Umſtände geboten iſt, und ſpricht von der Pflicht der Königin gegen ihre Unterthanen,

gegen ihre Religion, indem er z. B. der Königin ſagt (Akt 4, Scene 9):

„Hier iſt nicht Zeit zu weiblichem Erbarmen,
Des Volkes Wohlfahrt iſt die höchſte Pflicht“;

und es iſt, wie ſchon oben bemerkt, nur Schade, daß er ſich zu ſehr von Privatleidenſchaft befangen zeigt, und als Staatsmann zu wenig gründlich und überzeugend ſpricht, als daß man ihm einen freien weitüberſchauenden Standpunkt zutrauen könnte. Dagegen iſt Mortimer offenbar und beſtimmt die Stimme und das Werkzeug der einen Partei ſeiner Zeit. Er will nicht die bloße Rettung der Stuart, ſondern Wiederherſtellung des Katholicismus, Umſturz der Verfaſſung, Entthronung der Eliſabeth, wozu er den charakterloſen Leiceſter ausdrücklich auffordert (Akt 2, Scene 8).

Wie auf dieſe Weiſe das Welthiſtoriſche in unſer Drama einſpielt, ohne das Perſönliche zu verdrängen, ſo iſt auch das Verhängnißvolle in den Hintergrund gelegt. Es iſt hier kein ſelbſtſtändiges Fatum, welches obwaltet und obſiegt, ſondern etwas Schickſalmäßiges in der Handlung ſelbſt, etwa wie in den Räubern, was in den Worten der Perſonen oder durch die Motivirung der Sache hie und da auftaucht, die Seele mit Schauer erfüllt, und dann wieder in den Abgrund verſchwindet. So nennt Burleigh (Akt 2, Scene 3) die Königin ſelbſt die Ate des ewigen Krieges, die mit der Liebe Fackel das Reich entzünde, und Eliſabeth heißt ſie in derſelben Vorſtellungsweiſe „ein ewig drohendes Geſpenſt“, und charakteriſirt ſie als ihre Schickſalsgöttin (Akt 4, Scene 10):

„Sie iſt die Furie meines Lebens, mir
Ein Plagegeiſt, vom Schickſal angeheftet.
Wo ich mir eine Freude, eine Hoffnung
Gepflanzt, da liegt die Höllenſchlange mir
Im Wege“ ꝛc.

Mit noch größerm Rechte könnte die ſchottiſche Königin der Eliſabeth den Namen einer Ate geben, wenn für eine ganz in die natürliche Begreifbarkeit der Dinge geſtellten Perſon dieſe Bezeichnung nicht unangemeſſen wäre. Dagegen ſind böſe Mächte geſchäftig, die dem Verhängniß Verfallene

zu verderben. Der unglückſelige Bothwell, meint Kennedy (Akt 1, Scene 4), habe ihr Gemüth durch Zaubertränke, durch Höllenkünſte verwirrend erhitzt, und ſie ſchildert den Einfluß feindſeliger Dämonen im Allgemeinen mit den Worten:

„Ich wiederhol' es, es gibt böſe Geiſter,
Die in des Menſchen unverwahrter Bruſt
Sich augenblicklich ihren Wohnplatz nehmen“ ꝛc.

Solcher Einwirkung will auch Maria die Feindſchaft der Eliſabeth zuſchreiben, und die Leiden, die ihr daher gekommen. Sie ſpricht zu ihr (Akt 3, Scene 4):

„Seht, ich will Alles eine Schickung nennen;
Ihr ſeid nicht ſchuldig, ich bin auch nicht ſchuldig,
Ein böſer Geiſt ſtieg aus dem Abgrund auf,
Den Haß in unſern Herzen zu entzünden,
Der unſre zarte Jugend ſchon entzweit“ ꝛc.

Am meiſten iſt aber das Verhängnißvolle dadurch hervorgehoben, daß Freude, Glück und Schönheit, und alle andern reizvollen Güter des Lebens ihr zum Fallſtrick geworden ſind, und daß namentlich alles, was für ihre Rettung unternommen wird, nur ihre Leiden vergrößert und zuletzt ihren Untergang herbeiführt. Als der Neffe des Kerkermeiſters ſich zu ihrem Erretter aufwirft, „fliegt ein böſes Ahnen durch ihr Herz,“ und ſie heißt ihn ſchnell aus dem Reich fliehen —

„Marien Stuart
Hat noch kein Glücklicher beſchützt.“

Dieſe Ahnung erfüllt ſich beſonders erſchütternd auch in der Scene am Ende des dritten Aufzuges, wo ſie ſich der gewaltſamen Beſtürzung dieſes Mortimer kaum erwehren kann:

„Furchtbares Schickſal! Grimmig ſchleuderſt du
Von einem Schreckniß mich dem andern zu.
Bin ich geboren, nur die Wuth zu wecken?
Verſchwört ſich Haß und Liebe, mich zu ſchrecken?“

Mit der chriſtlichen Religion ſind die Schickſalsmächte unvereinbar, daher treten ſie im fünften Akt, wo das Religiöſe vorherrſcht, ganz zurück.

Dieſes iſt die eigenthümliche Geſtalt unſerer Tragödie.

Alle frühern Schauſpiele gehen von Schillers Freiheitstrieb aus, dieſes iſt offenbar an die ſanftern, feinern Regungen ſeines Gemüthes geknüpft. Die ſchöne Menſchlichkeit, welche Schiller in jener Epiſode im Wallenſtein nur ideal behandelt hatte, arbeitete er jetzt zu einem feſtſtehenden Charakter und zum Hauptinhalt eines ganzen Drama's aus. Alle bisherige Dramen Schillers haben mehr oder weniger einen thätigen Charakter; die Helden verfolgen bedeutende Zwecke. Maria's Größe liegt nicht in dem, was ſie thut, ſondern in dem, was ſie iſt[1] — in ihrer Ergebung und ruhigen Hoheit.

Der Wallenſtein iſt, Max und Thekla abgerechnet, durchaus von realem Inhalt und realer Behandlung; Maria Stuart dagegen iſt in der „ſentimentaliſchen" Weiſe aufgefaßt und ausgeführt. Er machte hier, wie es Goethe meiſtens thut, Perſonen und perſönliche Beziehungen zum Hauptzweck ſeiner Darſtellung. Wallenſtein verhält ſich zu Maria Stuart, wie Wilhelm Meiſter zu Hermann und Dorothea. Dort iſt eine Welt von Menſchen, Intereſſen und Anſichten, hier ein kleineres Bild auf einem bedeutenden Grunde, den aber Schiller ſeinem Charakter und der Natur ſeines Stoffes nach mit ſeinem dramatiſchen Sujet inniger verbinden mußte, während ihn Goethe ſeiner Idylle ſehr fern ſtellte. Ich zweifle nicht, daß Schiller dieſes Gedicht, welches zu leſen und zu bewundern er nicht müde wurde, auf die Behandlung ſeines Gegenſtandes mit Bewußtſein einwirken ließ. So liegt der Hauptvorzug unſres Schauſpiels in einer meiſterhaften Zeichnung des Zuſtandes der Maria, welcher ſich uns in einer kunſtmäßig angelegten Reihe von pathetiſchen Situationen darlegt. Das Drama durchläuft in den Gemüthszuſtänden der Maria das ganze Syſtem der menſchlichen Empfindungen und Affekte bis zur religiöſen Erhebung, und ſtellt das menſchliche Herz in dem weiteſten Umfang ſeiner Regungen ſo wahr, innig und zart dar, daß in dieſer Hinſicht mit unſerm Stücke kein früheres verglichen werden kann. In den beiden erſten Akten, wo ſich die Handlung erſt vorbereitet, werden uns die innern, ſo wie die äußern Zuſtände und das Verhältniß der Königinnen zu einander mehr in ihrer Ruhe dargeſtellt; aber vom dritten

[1] „Eine Tugend genüget dem Weib: ſie iſt da" ꝛc.

Aufzug an bis zum Ende, beinahe in allen Scenen, welch eine Bewegung, welch ein Reichthum, welch ein Wechſel, welch ein Widerſtreit der Gefühle und Leidenſchaften! Außerdem hat der Meiſter dieſe Elemente des Pathos ſo weiſe vermiſcht und vertheilt, ſo überraſchend und ſo ſehr nach dem tragiſchen Effekt geſtellt, und ſie gleich von vornen herein ſo zweckmäßig an die ſtrenge theatraliſche Form gebunden, daß eine gute Aufführung immer der größten Rührung und Erſchütterung gewiß ſein kann. Die Tragödie wird jedes feingebildete Publikum immer in ähnlicher Weiſe ergreifen, wie Kabale und Liebe ein unkultivirtes.

Der Leſer vergißt durch das Affektenſpiel, welches in ihm erregt wird, ſehr gerne die Fehler mancher Scenen oder beachtet ſie nicht. So z. B. nennt Schiller ſelbſt die Zankſcene zwiſchen Eliſabeth und Maria im vierten Auftritte des dritten Aktes eine moraliſche Unmöglichkeit, welche vielleicht über die Grenzen der Kunſt hinausgehe. Eliſabeth konnte bei dieſer Zuſammenkunft von ihrem Standpunkte aus keinen andern Zweck haben, als der Welt ihre Milde und Güte gegen ihre Nebenbuhlerin auf eine glänzende Weiſe darzuthun. Auf den Schein der Barmherzigkeit mußte ihr Benehmen berechnet ſein. Wie ſie ſich nun wirklich zeigt, handelt ſie ſich ſo entgegen, daß ſie ſich gleichſam ſelbſt aufhebt. Sie thut hierdurch etwas pſychologiſch und moraliſch Unmögliches. Daß ſie ſich an der Erniedrigung ihrer Feindin weidet und die Hülfloſe, ſchmählich Mißhandelte verhöhnt, mag man ihrem Charakter zutrauen, daß ſie aber, welche alles ſchlau auf den guten Schein berechnet, mit kalter Beſonnenheit das Entgegengeſetzte von dem thut, weßwegen ſie allein gekommen ſein kann, nämlich „die öffentliche Meinung durch eine That der Großmuth zu gewinnen,“ mögen wir nicht glauben. Hätte der Dichter aber die Eliſabeth der Gefangenen ſchonend und liebevoll begegnen laſſen, ſo hätte dieſe Unterredung ihr Ziel, die gänzliche Entzweiung beider Königinnen, nicht erreicht, ſondern hätte das entgegengeſetzte Reſultat gehabt. Aber zu jenem Ziel mußte Schiller das Geſpräch hinführen, weil es ein Hauptmotiv zu dem entſcheidenden Entſchluß der Eliſabeth ſein ſollte — er mußte ſie alſo etwas Unmögliches

thun laſſen. Dieſe unnatürliche Lage der Eliſabeth entſchwindet uns, weil wir nur für die Maria Augen und nur für den vollen, hohen Erguß ihrer ſchönen Seele Gehör haben. Der Dichter beraubt uns hier augenblicklich unſeres Urtheils durch die überwältigende Macht, die er auf unſer Herz ausübt.

Durch dieſe detaillirte, genaue und reine Schilderung der Gemüthswelt iſt es ihm auch gelungen, in der Perſon der Maria einen der beſten weiblichen Charaktere auf das Theater zu bringen, die er überhaupt gezeichnet hat. Während die frühern Schiller'ſchen Frauen beinahe alle über ſich und ihre Lage reflektiren und in allgemeine Betrachtungen aufgehen, iſt bei Maria Stuart Alles unmittelbare weibliche Natur in der reinſten Klarheit. Ihre Grundſätze leben in ihren Gefühlen, ſie iſt ſich ihrer ſelbſt ſicher und gewiß, ohne allgemeines Bewußtſein, ihre Urtheile entfernen ſich nie vom beſtimmten Falle, vom individuellen Zuſtande — ſo wie überhaupt aus der ganzen Tragödie alles Räſonnement, alle Reflexion ausgeſchieden iſt. Außerdem hat Schiller dieſem Charakter dadurch eine natürliche Weſenheit gegeben, daß er ihn aus einem Gemiſch verſchiedenartiger Eigenſchaften bildete. Schuld und Unſchuld, Demuth und Stolz, Verſtand und Reizbarkeit, Kraft und Hingabe, die höchſte weibliche Anmuth und weibliche Schwächen und Leichtſinn ſind mit andern Eigenſchaften zu einem wahren Bilde verbunden. Zuletzt gewinnt das Edle in ihr durch den Gebrauch ſinnlicher Symbole ganz die Obergewalt, und ſie geht mit männlicher Faſſung, ja mit Heldenmuth dem Tod entgegen, ſo daß der letzte Akt wirklich zu einem rührend feierlichen, hochtragiſchen Pathos aufſteigt. Nichts deſto weniger iſt alles, bis zu jenen unbedachten Abſchiedsworten, die ſie zu Leiceſter ſpricht, in den Gränzen der weiblichen Natur gehalten. In unſerer Tragödie und im Wallenſtein ſterben die Helden, dem Auge des Zuſchauers entrückt, hinter der Scene, aber die Kataſtrophe in Maria Stuart iſt ungleich furchtbarer und erſchütternder. Nur die letzten Scenen nach dem Selbſtgeſpräch des Leiceſter ſind nicht im Intereſſe einer lebendigen Gemüthsenthüllung, ſondern nach einer abſtrakten Gerechtigkeitsidee gedichtet, obgleich auch ſie bedeutend ſind.

Das verdient noch beſonders bemerkt zu werden, daß in keinem der bisher gedichteten Dramen Schiller alle ſubjektiv-ſittliche Abſichten, alle eigene Ideen und Lieblingsgefühle ſo ganz ausſchloß, als in dieſem. Er hat ſeine ſubjektive Stimmung dadurch gleichſam aufgehoben, daß er ſeine Vorliebe für Geiſtesfreiheit und Proteſtantismus in die Nähe eines widerwärtigen Charakters brachte, und daß er ſeine Abneigung gegen die katholiſche Kirche an das bezauberndſte Weib band. Nachdem ſich ihm Eliſabeth einmal im Gegenſatz der Maria und nach dem Plan des Ganzen als königliche Heuchlerin feſtgeſtellt hatte, konnte er an beiden Hauptperſonen und an der ganzen Arbeit nur einen rein äſthetiſchen Antheil nehmen. Der Charakter der Maria iſt zwar zuverläſſig nach ſeinem Ideal der weiblichen Anmuth[1] entworfen, aber auch der Zwang der Geſchichte und Schiller's Annäherung an den Goethe'ſchen Stil wieſen des Dichters innigen Herzensantheil in ſeine Schranken, und ſelbſt jenes Ideal, welches eine freie Uebereinſtimmung der Sinnlichkeit mit dem Geiſtigen forderte, war dieſes Mal einer ſich im Natürlichen haltenden Behandlung günſtig.

Was endlich die ſtiliſtiſche Form betrifft, ſo ſind Ausdruck und Verſe wunderbar rein, klar und ſchön. Auch dieſe Tragödie bereichert Grammatik und Wörterbuch. Der Ausdruck iſt gehobener und vornehmer als im Wallenſtein, ohne daß er deßwegen an ſeinem natürlichen Wuchſe Schaden erlitten hätte. Im Wallenſtein hat der Realismus des Helden und ſeiner Umgebung und die realiſtiſche Baſis des Ganzen auch die Sprache realiſtiſch gemacht. In der Maria Stuart befinden wir uns, wie im Don Karlos, an einem königlichen Hofe und wir hören im Kreiſe edler Frauen eine fein gebildete Geſellſchaft.

[1] Siehe Theil 3, S. 141 und S. 197 ff.

Achtes Kapitel.

Verdienſte um das Theater. Weitausſehender theatraliſcher Plan. Bearbeitung von Shakſpeare's Macbeth und Grundſätze derſelben.

Schiller war nun wieder, wie in ſeiner Jugend zu Mannheim, an einem Theater, und in einem ſchönern, einflußreichern Verhältniß zu demſelben, als er es ſich je hätte träumen laſſen. So ſehr günſtig hatten ſein Genius und ſein beharrlicher Wille ſich die äußern Verhältniſſe geſtaltet; und er konnte auch in dieſer Beziehung mit einigem Rechte ſagen, daß der Idealiſt ſich die Dinge forme und nicht von ihnen geformt werde.[1] Schiller und Goethe theilten ſich in die Direktion des Theaters, und indem ſie ihre Wirkſamkeit gegenſeitig in freundlicher Uebereinſtimmung ergänzten, wirkten ſie mit beſchränkten Mitteln Außerordentliches, und fingen an in dem deutſchen Athen eine dramatiſche Schule zu gründen, die aber nach dem frühen Tode Schiller's nur allzu bald wieder zerfallen ſollte. Wir müſſen auf dieſe Jahre, wo beide Freunde der Weimar'ſchen Bühne vorſtanden und weithin wirkten, als auf die Blüthenzeit der deutſchen Schauſpielkunſt zurückſchauen, und können es nicht genug beklagen, daß ſolche herrliche Bemühungen und vielverſprechende Anfänge uns jetzt, unter vielem Schlechten, Frivolen und Geringfügigen nur zerſtreute, zufällige Spuren einer würdigen und

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Humboldt, S. 485.

ächten Mimik hinterlaſſen haben. Eine deutſche Dichtkunſt konnten uns Goethe und Schiller ſchaffen; ein deutſches Theater, welches wohl durch die Kraft Einzelner begründet, aber ſich ohne eine zweckmäßige Fürſorge und Einrichtung des Staates und Volkes nicht erhalten und ausbilden kann, fehlt uns jetzt mehr, als früher. Und doch wäre die Errichtung einer eigenthümlichen deutſchen Schaubühne eine Bildungsſchule für die Nation, und keine unmögliche Sache. Noch jetzt opfern ſich manche achtenswerthe Männer dieſer Idee auf; aber, ohne Unterſtützung ſtirbt ihr Werk mit ihnen oder ſie geben es nothgedrungen bald wieder auf; etwas Durchgreifendes wirken ſie nicht, etwas Dauerndes hinterlaſſen ſie nicht.

Schillers Anſichten über den Werth des Theaters waren immer noch ſo erhaben, wie er ſie im Jahr 1784 in der Abhandlung über die Schaubühne als moraliſche Anſtalt zuerſt mit ſo glänzender Beredſamkeit ausgeſprochen hatte. „Das Theater,“ ſagte er, „und die Kanzel ſind die einzigen Plätze für uns, wo die Macht der Rede waltet.“ So ſtellte er das Theater neben die Kirche, und indem er jenes, wie dieſe, als eine Menſchen veredelnde Anſtalt betrachtete, durfte er konſequenter Weiſe die Kommunion auf das Theater bringen. Eine edle Geſtaltung aller menſchlichen Verhältniſſe ſchien ihm weſentlich an das Theater geknüpft: daſſelbe war nach ſeiner Anſicht das mächtige Organ, durch welches das Schöne und Erhabene, alſo die Krone des Menſchlichen, in das Volk ſtrömte. Die Realiſirung ſeiner ganzen religiös-äſthetiſchen Weltanſicht im Volke hing ihm um ſo mehr vorzugsweiſe von der Bühne ab, da er der Kirche, wie wir ſpäter zeigen werden, nur eine beſchränktere Wirkſamkeit einräumen konnte. Daher hatte es für ihn denn auch einen großen Reiz, ſich bisweilen mit der Idee eines ſolchen größern Theaters zu beſchäftigen, welches dieſem erhabenen Zwecke einzig und allein gewidmet wäre, und er wünſchte ſich über ein ſolches die Direktion führen zu können. Wie aber alles ihm nur dazu dienen mußte, in ihm Ideen zu erwecken; ſo entwickelte beſonders das Theater, auf welches ſich jetzt ſeine beſte Thätigkeit bezog, eine Menge von Anſichten in ihm,

welche den Umgang mit Goethe immer friſch und neu erhielten. So z. B. kam er auf den Gedanken, ein eigenes Haus für die Tragödie zu bauen, damit nicht auf einer und derſelben Bühne Stücke jeder Gattung nach einander gegeben würden, wodurch beim Publikum eine Konfuſion des Eindrucks und Urtheils entſtehen müſſe. Dann ſollte, um den abſchwächenden, ſittlich ſentimentaliſirenden Einfluß der Frauen auf das Schauſpiel zu vermindern, wöchentlich ein Stück bloß für Männer gegeben werden, wie denn auch Goethe meint, unſere jungen Mädchen gehörten gar nicht in das Theater, ſondern das Theater ſei bloß für Männer und die Frauen, die mit menſchlichen Dingen bekannt ſeien.[1] Der Plan Schiller's ſetzte aber eine ſehr große Reſidenz voraus und war in den kleinen Weimar'ſchen Verhältniſſen nicht zu verwirklichen.

Beſonders aber beabſichtigte Schiller ſchon vor ſeinem Aufenthalt in Weimar einheimiſche und ausländiſche Stücke für das deutſche Theater zu bearbeiten, damit man nach und nach ein gutes Repertorium von ſpielbaren Schauſpielen bekäme. Noch in Jena, als er die Shakſpeare'ſchen Stücke, welche ſich auf den Krieg der zwei Roſen beziehen, las, ſprach er den Gedanken aus, dieſe Suite von acht Schauſpielen ſeie es wahrhaftig werth, mit aller Beſonnenheit, deren man fähig ſei, für die deutſche Bühne behandelt zu werden. Eine Epoche könnte man dadurch einleiten.[2] Dieſer Plan blieb aber unausgeführt. Eben ſo ein ſpäterer Vorſatz, nämlich eine Sammlung deutſcher Schauſpiele zu veranſtalten, und zwar ſo, daß des Jahres zehn Stücke herauskämen und jedem eine Kritik beigegeben würde. Auch dieſes Vorhaben unterblieb, ungeachtet ein Verleger für zehn Stücke mit deren Beurtheilung hundert Karolin Honorar geben wollte.[3] „Wir können ſehr leicht zu dieſem Verdienſte kommen“, ſchrieb er hiebei, „wenn wir das kritiſche Geſchäft geſprächsweiſe unter uns abthun; in zehn bis fünfzehn Abenden iſt es abgethan und für Jeden ſind dreihundert Thaler verdient.“

[1] Eckermann a. a. O. Th. 1, S. 140 und S. 242.
[2] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Th. 3, S. 340.
[3] Ebendaſelbſt, Th. 5, S. 93.

Als er ſich nun in Weimar niedergelaſſen hatte, erwachte ſein Intereſſe für das Theater von neuem, und ſeine Thätigkeit für daſſelbe entwickelte ſich auf die erſprießlichſte Weiſe. Er bezog ja für die Theilnahme an der Regie des Theaters ſeinen Gehalt, und die Wirkſamkeit ſeiner dramatiſchen Dichtung war an das Theater gebunden. Daher ging ſeine eifrigſte Sorge von nun an auf die Erhebung der Bühne. Frühere Plane wurden jetzt wieder aufgegriffen, erweitert und mit neuen vermehrt. Die Gründung eines eigenthümlichen deutſchen Drama's ſchien auch ein eigenes deutſches Theater zu erfordern, durch welches jenes ſich erſt ausbilden und befeſtigen konnte.

Da geſteht nun Goethe ſelbſt, daß Schiller in den neunziger Jahren in ihm das damals erloſchene Intereſſe für das Theater wieder erweckt habe.[1] Er war im Begriffe, ſich ganz der epiſchen Poeſie zuzuwenden, als ihn der Verkehr mit Schiller und deſſen Beiſpiel, ſo wie die Theilnahme an ſeinen Stücken von neuem mit dem Theater befreundete. Er hatte ſich an dieſem Gegenſtande bisher gleichſam müde geſehen, geübt und gearbeitet: jetzt kam Schiller mit neuen höhern Anſichten mit der friſchen Stärke ſeines Geiſtes und Herzens dazwiſchen, und regenerirte jene erſtorbene Liebe. Was bisher im Dienſte des nächſten Bedürfniſſes mehr empiriſch und praktiſch getrieben worden war, wurde jetzt vielſeitig durchſprochen und in Betrachtung gezogen, unter höhere Geſichtspunkte und weitere Ausſichten geſtellt, und die Liebe zur Sache kehrte bald wieder in reinerer Geſtalt durch die Ideen zurück, die ſich an dieſem Gegenſtande entwickelten. Es iſt ja eigentlich nie der Gegenſtand, was wir lieben, ſondern die durch den Gegenſtand in uns erregte Thätigkeit. Dieſe wurde jetzt, durch den Einfluß Schiller's, bei Goethe ganz theoretiſcher Art. Wie beide bisher, ſo lange Schiller noch in Jena lebte, ſich über die Dichtkunſt im Allgemeinen zu verſtändigen geſucht hatten,[2] ſo klärten ſie ſich jetzt über das Theatraliſche auf, und wenn uns dieſe mündlichen Discuſſionen noch erhalten wären, würden wir ſie ohne Zweifel dem, was

[1] Eckermann a. a. O. Th. 1, S. 253.

[2] Siehe Th. 4, S. 153 ff.

ſie über das Drama und Epos durch Briefe unter einander feſtſetzten, an die Seite ſtellen können. Aber es haben ſich in dem Goethe'ſchen Nachlaſſe Aufſätze erhalten, von denen es außer Zweifel ſteht, daß ſie aus dieſen Jahre lang fortgeſetzten Verhandlungen hervorgingen oder doch auf ſie zurückblicken. So findet ſich eine Abhandlung Goethe's, welche den Titel hat: Regeln für Schauſpieler,[1] worin er Einiges von dem zuſammenſtellte und begründete, was ihm eine lange Anſchauung und Leitung des Theaters über die Kunſt des Schauſpielers klar gemacht hatte. Vielleicht ließ ſich der Verfaſſer durch Schiller's ſyſtematiſch ordnenden Geiſt zu dieſer 1803 geſchriebenen Abhandlung anregen, ohne daß dieſer an deren Inhalt ſonſt einen weitern Antheil gehabt zu haben ſcheint. Dagegen begegnen uns in dem fünften Bande der nachgelaſſenen Werke Goethe's in den Abhandlungen: Ueber das Weimar'ſche Theater, Ueber das deutſche Theater, Ueber Shakſpeare und in andern manche Schiller'ſche Ideen, oder Goethe gibt uns über Schiller's Bemühungen und Verdienſte um das Theater intereſſante Aufſchlüſſe.

Schiller war ſchon ſeit der Aufführung ſeines Wallenſtein mit den Schauſpielern in ein freundliches Verhältniß getreten Goethe leitete damals die Proben auf das eifrigſte, und ließ manche Stellen acht bis zehn Mal wiederholen, ſo daß auch nach ſeinem Urtheil mehrere Scenen meiſterhaft geſpielt wurden. Schiller war über die gelungene Darſtellung ſo erfreut, daß er am 3. Februar 1799 an den Schauſpieler Graff ſchrieb: „Sie haben mir geſtern durch Ihr gehaltenes Spiel und Ihre treffliche Recitation ſowohl des Monologs als auch der übrigen ſchweren Stellen eine recht große Freude gemacht. Kein Wort iſt auf die Erde gefallen, und das ganze Publikum ging befriedigt von der Scene. Empfangen Sie dafür meinen innigen Dank. Sie haben einen großen Triumph erlangt, und dürfen nicht zweifeln, daß Ihrem großen Verdienſt um dieſe Rolle auch öffentlich vor dem Publikum Gerechtigkeit erzeigt werden wird. Nicht ſo leicht ſoll es einem andern werden, Ihnen den Wallenſtein nachzuſpielen, und nach dem

[1] Goethe's Werke, Band 44, S. 297.

Beweis, den Sie geſtern von Ihrer Herrſchaft über ſich ſelbſt abgelegt, werden Sie bei künftigen Vorſtellungen Ihre Kunſt gewiß noch vollkommener entwickeln.“ Seit er nun in Weimar lebte, trat ihm Goethe einen Theil ſeiner Theaterdirektion, deren er längſt überdrüſſig war, ab, ſo wie er auch ſeinen Freund, den Maler Meyer, für Dekorationen und Koſtüme zu Rathe zu ziehen pflegte. Es wurde Goethen ſchwer, eine anregende Belebung mit ſeinem Befehlen und Anordnen zu verbinden, und er war es zufrieden, daß er ſeine Wirkſamkeit hauptſächlich einer kunſtmäßigen äußern Darſtellung zuwenden konnte. Schiller dagegen ſuchte vornehmlich dahin zu wirken, daß die Schauſpieler ihre Rollen richtig auffaßten und ſich in deren Geiſt durch Verſtändniß und Gefühl recht einlebten. Die Leſeproben wurden meiſtens in ſeinem oder Goethe's Hauſe gehalten, und es wurde auf dieſelben die allergrößte Sorgfalt verwandt. Denn alle Deklamation und Mimik ſchien Goethen auf der Recitation zu ruhen, und da dieſe beim Vorleſen ganz allein zu beachten und zu üben iſt, ſo ſetzte man feſt, daß Vorleſungen die Schule des Wahren und Natürlichen bleiben müſſen.[1] Beſonders bemühten ſie ſich auch unabläſſig, eigentlich ſchon ſeit der erſten Aufführung des Wallenſtein, die damals ſehr vernachläſſigte, ja von den vaterländiſchen Bühnen faſt verbannte rhythmiſche Deklamation wieder in Aufnahme zu bringen. Der rohe Naturalismus ſollte auch aus der Sprache und den Körperbewegungen des Schauſpielers, wie aus der Dichtkunſt verdrängt werden, weßwegen es auch einer der vornehmſten Grundſätze blieb, daß der Schauſpieler ſeine Individualität müſſe verläugnen und unkenntlich machen lernen.[2] Häufig leitete Schiller auch allein die Leſeproben, beſonders wenn ſeine eigenen Stücke aufgeführt worden, und vertheilte die Rollen. Darin aber ergänzte er Goethen beſonders, daß er ermunternd und anregend auf die Schauſpieler einwirkte, was ihm um ſo leichter und beſſer gelang, weil ſie in ihm den gütigſten Menſchen und einen theilnehmenden Freund verehrten. Wie es ſchon

[1] Goethe's Werke in Duodez. Bd. 45, S. 122.
[2] Ebendaſelbſt, S. 5 und 6.

aus dem obigen Briefe an Graff hervorgeht, war es ihm ein wahres Herzensbedürfniß, den Schauſpielern, welche durch ihr vorzügliches Spiel ſeine Stücke verherrlichten, ſeine Freude an den Tag zu legen und ſie durch ſein Lob weiter zu bringen. Welch ein Antrieb für das ganze Leben, von dem hochgefeierten Genius eine ſo herzliche Anerkennung einzuärnten! Er bat ſie auch wohl zu Tiſch, und benahm ſich gegen ſie auf das freundſchaftlichſte. Als ſein Wallenſtein geſpielt wurde, brachte er ihnen erfreut ſelbſt einige Flaſchen Champagner unter ſeinem Mantel auf die Bühne. Auch Goethen wußte er wohl, wenn ſie ihre Sachen gut gemacht hatten, ein freundliches, an ſie gerichtetes Wort zu entlocken, wie man aus dem Briefwechſel ſieht. So entſtand denn ein freies, wahrhaft förderndes Verhältniß. Er wirkte gedeihlich in einer Sphäre, wo ſich der bloße kalte Befehl des Vorgeſetzten immer ohnmächtig erweiſ't. Nur ſelten mußte er bei den Verkehrtheiten einiger reizbaren Subjekte Goethen mit einem Machtwort eintreten laſſen — aber er pflegte auch ein ſolches abzuhalten und vermittelnd einzutreten. In Schiller's Nachlaß befindet ſich ein Brief vom Schauſpieler Friedrich Haide, worin dieſer ſich bitter beklagt, der Herr Geheimerath habe ihm, der krank unter der Hand des Arztes darniederliege und kein Glied zu rühren vermöge, befehlen laſſen, nicht krank zu ſein, ſondern Morgen zu ſpielen, oder er würde ihn durch Wache aufs Theater ſchleppen laſſen: er müſſe ſich trotz dem Verbote ſeines Arztes dieſem Gebote fügen, aber bei ſeiner gänzlichen Kraftloſigkeit ſehe er Morgen einem fürchterlichen Zuſtand auf der Bühne entgegen. „Von Ihrem Edelmuthe, von Ihrer Vernunft", ſchließt das Schreiben, „erflehe ich, wenn es Ihnen möglich, Schutz und Rath, und iſt es mein Schickſal, der unglücklichen Rolle des Bajard mein Leben oder die Hoffnung der Geneſung opfern zu müſſen, ſo iſt doch der Einzige nicht ununterrichtet geblieben, den ich als den Größeſten und Beſten verehre."

Schiller's Erwartungen von ſeinem Wirken für das Theater ſcheinen auf die Dauer nicht alle befriedigt worden zu ſein, und daß ihm bisweilen die Geduld ausging, konnte nicht ausbleiben. „Ich will mit dem Schauſpielervolke nichts

mehr zu thun haben“, ſchreibt er einmal (1801) an Goethe,[1] „denn durch Vernunft und Gefälligkeit iſt nichts auszurichten, es gibt nur ein einziges Verhältniß zu ihnen, den kurzen Imperativ, den ich nicht auszuüben habe!“ Seine Jungfrau von Orleans wollte er anfangs nicht auf die Bühne bringen, „denn“, ſagte er, „es ſchreckt mich auch die ſchreckliche Empirie des Einlernens, des Behelfens und der Zeitverluſt der Proben davon zurück, den Verluſt der guten Stimmung nicht einmal gerechnet.“

Seinem Dichterberufe näher lagen Bearbeitungen deutſcher oder ausländiſcher Stücke für die Bühne, mit dergleichen er ſich in verſchiedenen Perioden ſeines Lebens getragen hatte. Jede ſolche Bearbeitung mußte für ſeine eigene poetiſche Praxis von irgend einem poſitiven Gewinn ſein, und war mit dem Zufälligen und Störenden einer perſönlichen Einwirkung auf die Schauſpieler nicht behaftet. Goethe war ihm hierin vorausgegangen; im Jahr 1799 hatte er, wie wir wiſſen, Mahomet für die Aufführung überſetzt, im Jahr 1800 bearbeitete er Tankred. Der Plan „eine gewiſſe Anzahl vorhandener Stücke auf dem Theater zu fixiren und dadurch endlich einmal ein Repertorium aufzuſtellen, das man der Nachwelt überliefern könnte,“ war zu ſchön, als daß Schiller nicht hätte auf ihn eingehen ſollen.

Was nun Schiller's eigene Stücke betraf, ſo mußten ſeine drei früheſten Tragödien, deren Vorſtellung von der Jugend und der Menge noch immer heftig verlangt wurde, zwar auch manche Veränderung erleiden, und er ging mit ſich ſelbſt und mit Goethe zu Rath, ob dieſe Stücke nicht einem mehr geläuterten Geſchmacke angenähert werden könnten. Man fand aber dieß doch unausführbar, weil das Mißfällige in denſelben zu innig mit deren Form und Gehalt verwachſen war, als daß es durch eine nur theilweiſe Umänderung hätte ausgeſchieden werden können. Auch an ſeinem Wallenſtein ließ er nicht ab, Veränderungen zu treffen, „damit die Hauptmomente im Engern wirken möchten.“ Der Don Karlos aber war ſchon früher für die Bühne verkürzt worden.

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Th. 6, S. 44.

Im März 1802 arbeitete er das Drama abermals für das Theater um. „Mit dem Don Karlos“, ſchreibt er damals, „bin ich auf ziemlich gutem Wege und ich hoffe in acht oder zehn Tagen damit zu Stande zu ſein. Es iſt ein ſicherer theatraliſcher Fond in dem Stück, und es enthält vieles, was ihm die Gunſt verſchaffen kann. Es war freilich nicht möglich, es zu einem befriedigenden Ganzen zu machen, ſchon darum, weil es zu breit zugeſchnitten iſt; aber ich begnügte mich, das Einzelne nur nothdürftig zuſammen zu reihen und ſo das Ganze bloß zum Träger des Einzelnen zu machen. Und wenn vom Publikum die Rede iſt, ſo iſt das Ganze doch das, was zuletzt in Betrachtung kommt.“ Wie Schiller bei der erſten Abfaſſung dieſer Tragödie unbegränzt zu Werke gegangen war, ſo beſaß er, als die große Maſſe auf den engen theatraliſchen Zweck reducirt werden ſollte, den Muth, ſtrenge, ja unbarmherzig alles wegzuſtreichen, was ihm nicht zur Haupthandlung zu gehören ſchien, ohne daß es ihm doch gelungen wäre, dieſes oder ein anderes ſeiner Stücke bei der Aufführung in den Raum von drei Stunden einzuſchließen.

Hiebei aber blieb Schiller nicht ſtehen. „Er hatte nicht lange,“ erzählt Goethe,[1] „in ſo reifen Jahren, einer Reihe von theatraliſchen Vorſtellungen beigewohnt, als ſein thätiger, die Umſtände erwägender Geiſt, ins Ganze arbeitend, den Gedanken faßte, daß man dasjenige, was man an eigenen Werken gethan, wohl auch an fremden thun könne; und ſo entwarf er einen Plan, wie dem deutſchen Theater, indem die lebenden Autoren für den Augenblick fortarbeiteten, auch dasjenige zu erhalten wäre, was früher geleiſtet worden. Der einnehmende Stoff, der anerkannte Gehalt ſolcher Werke ſollte einer Form angenähert werden, die theils der Bühne überhaupt, theils dem Sinn und Geiſt der Gegenwart gemäß wäre. Aus dieſen Betrachtungen entſtand in ihm der Vorſatz, Ausruheſtunden, die ihm von eignen Arbeiten übrig blieben, in Geſellſchaft übereindenkender Freunde planmäßig anzuwenden, daß vorhandene bedeutende Stücke bearbeitet, und ein Deutſches Theater herausgegeben würde, ſowohl für

[1] Goethe's Werke in Duodez, Bd. 45, S. 20 fg.

den Leſer, welcher bekannte Stücke von einer neuen Seite ſollte kennen lernen, als auch für die zahlreichen Bühnen Deutſchlands, die dadurch in den Stand geſetzt würden, den oft leichten Erzeugniſſen des Tages einen feſten, alterthümlichen Grund ohne große Anſtrengung unterlegen zu können."

Der ganze Plan war für Schiller's kurzes Leben zu weit, aber mit Shakſpeare's Macbeth wurde der Anfang gemacht und ſchon im Januar 1800 Hand ans Werk gelegt. Er arbeitete anfangs nach den Ueberſetzungen von Eſchenburg und Wieland, lieh ſich aber ſpäter das engliſche Original, und meinte, er hätte wirklich beſſer gethan, ſich gleich anfangs daran zu halten, ſo wenig er auch das Engliſche verſtehe, weil der Geiſt des Gedankens viel unmittelbarer wirke, und er oft unnöthige Mühe gehabt habe, durch das ſchwerfällige Medium ſeiner beiden Vorgänger bis zu dem wahren Sinn hindurchzudringen.[1] Goethe half ihm bei der Arbeit und ſie konnte am vierzehnten Mai 1800 zum erſten Mal vorgeſtellt werden.

Die Anſicht mancher Dramaturgen, daß Shakſpeare's Stücke entweder vollſtändig und unverändert oder gar nicht auf die deutſche Bühne gebracht werden müßten, theilten unſere Theaterdirektoren keineswegs. Die Shakſpeare'ſchen Stücke ſind für eine Breterſcene geſchrieben, welche keine Dekorationen, keine Perſpektive und keine vervollkommnete Maſchinerie hatte; die Wände waren mit gewirkten Teppichen behangen, welche mehrere Eingänge frei ließen; im Hintergrunde erhob ſich zu ſehr verſchiedenartigen Zwecken eine zweite, über die erſte erhabene Bühne, gleichſam eine Art von Altan. Auf dieſem kindiſch einfachen und armen Gerüſte trugen die Schauſpieler, beinahe ganz in der gewöhnlichen Tracht der Zeit, ihren Zuſchauern bei hellem Tage (denn das Parterre war unbedeckt) die intereſſanten, tiefen Shakſpeare'ſchen Mährchen vor. Die Eine Scenerie wechſelte in einem Aufzuge nie und kehrte in jedem Aufzuge zurück; eine Veränderung des Schauplatzes wurde dadurch angedeutet, daß das Theater einige Zeit leer ſtehen blieb, und daß dann der

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 251.

Schauſpieler zu einer andern Thüre hereinkam. Der Zuſchauer mußte ſich alſo außer der Fabel, die er vortragen hörte, alles hinzudenken, er mußte ſich alle Sinnentäuſchung ſelbſt erzeugen, und der Dichter war in der Kompoſition ſeiner Fabel nur durch die Phantaſie ſeiner Zuhörer, d. h. er war durch nichts beſchränkt. Hieraus erhellt leicht, daß jeder Verſuch, Shakſpeare'ſche Stücke unverändert auf unſere Bühne zu bringen, nothwendig ſcheitern muß, nicht allein an unſerer vollkommnern Theatereinrichtung, ſondern noch mehr an unſerer veränderten Denkweiſe über dieſen Gegenſtand, welche ſich nach jener gebildet hat. Dieſe Denkart läßt ſich noch weniger gewaltſam umwandeln, als jene Theatereinrichtung zu ihren erſten unvollkommenen Anfängen wieder zurückgeführt werden kann. Goethe ſagt, er habe ſich und die Schauſpieler mit jenem Verſuche Monate lang gequält, und zuletzt doch nur eine Vorſtellung erreicht, welche unterhielt und in Verwunderung ſetzte, aber ſich wegen der gleichſam nur Einmal zu erfüllenden Bedingung auf dem Repertorium nicht erhalten konnte. Die Forderung, dem Zuſchauer alles das, was er ſich damals hinzudenken mußte oder was ihm höchſtens nur ſymboliſch angedeutet war, möglichſt durch ein wirkliches äußeres Bild zu veranſchaulichen, gibt dem ganzen jetzigen Drama eine engere, ſtetigere, beſtimmtere, begriffsmäßigere Form. Ich ſage, dem Drama überhaupt, und nicht allein dem eigentlichen Theaterſtück, weil auch jenes im Grunde doch von dieſem beſtimmt wird, und, nur in etwas freierer Weiſe, immer deſſen Geſetze befolgt. Es iſt erſtaunlich, wie viel für die Geſtaltung des Schauſpiels von dieſem einzigen Veranſchaulichungsſyſtem abhängt! Zuerſt iſt eine ſo häufige Ortsveränderung, wie bei Shakſpeare, jetzt bei uns läſtig und häufig unthunlich und unmöglich, weil die Dekorationen nicht ausreichen; wenn aber die Phantaſie nur ſelten mehr von einem Orte zum andern geführt wird, ſo begibt ſie ſich endlich dieſes Vorzugs, mit dem Raum frei zu ſpielen, und läßt ſich herabgeſtimmt die Regel auflegen, nur an Einem Orte zu weilen. Eben ſo wird der Dichter, welcher an die vollkommene Befriedigung der äußern Sinne gebunden iſt, ſeine dramatiſche Handlung auch nicht

in einen zu langen Zeitraum ausdehnen, denn man kann an Einem Abende wohl ein langes Menſchenleben vorüberführen, wenn der Schauplatz bloß etwas Symboliſches, aber nicht, wenn derſelbe ein Bild des Wirklichen iſt. Dieſes äußere Bild begrenzt die Phantaſie, und führt ſie zum Nahen, zum Natürlichen hin. So wird durch unſere verſinnlichende Vorſtellung das Drama allerwege aus dem Gebiet des frei Phantaſtiſchen möglichſt ins Gegenwärtige und Verſtändige herübergezogen und gleichſam in der äußern Welt eingebürgert, woher es denn auch kommt, daß unſer neueres Drama ſich nur an der weſentlichen Handlung hält und in ſeiner koncentrirtern Begrenzung für die luxuriirende Auswüchſe der Einbildung keinen Raum mehr hat. Unſere äußern Anſchauungen beſchränken die innern, und was den äußern Sinnen und ſomit dem Verſtande (der ſich immer am thätigſten in deren Felde zeigt) am nächſten gerückt iſt, das iſt dem Spiel unſerer Einbildungskraft am meiſten entzogen. Die dramatiſchen Gebilde können der optiſchen Wirklichkeitswelt auf den Bretern nur dadurch gemäß ſein, daß ſie ſich beſchränken und möglichſt natürlich und begriffsmäßig werden. Es iſt damit nicht geſagt, daß die verbeſſerte Scenerie, Maſchinerie und Garderobe unſeres Theaters die Urſache unſeres regelmäßigern Schauſpiels iſt (die gemeinſchaftliche Urſache von beidem liegt vielmehr in unſerer vorgeſchrittenen Verſtandeskultur); aber die Shakſpeare'ſchen Stücke ſind in ihrer urſprünglichen Geſtalt mit unſerer heutigen Bühneneinrichtung unverträglich.

Wollten Schiller und Goethe dieſe Schauſpiele dennoch auf die Bühne bringen, ſo mußten ſie dieſelben nach unſerm Theater- und Geſinnungsbedürfniß, wie Schröder ihnen hierin ſchon vorgegangen war, zuſammenziehen und modificiren. Dieſes Bedürfniß unſerer Denkweiſe brachte, außer den angegebenen Geſichtspunkten, noch eine andere Forderung mit ſich, nämlich die reine Sonderung der Gattungen nach ihren komiſchen oder tragiſchen Elementen. Denn unläugbar hat Goethe Recht, wenn er ſagt: „Der jetzige Zuſchauer iſt immer verdrießlich, wenn Luſtiges und Trauriges, ohne Mittelglieder, auf einander folgt; denn in jener Mittelgattung

von Dramen, wo wir gewöhnt worden ſind, das Heitere neben dem Triſten zu ſehen, iſt beides alsdann nicht auch auf ſeinen höchſten Gipfel geführt, ſondern zeigt ſich mehr als eine Art von Amalgam.“[1] In Shakſpeare's rein innerlicher Phantaſiewelt waren ſolche Uebergänge von Ernſt und Scherz einheimiſch und durch ſich ſelbſt gerechtfertigt; aber unſerm Gefühle widerſtreiten ſie. Der Verſtand, welcher in die dramatiſchen Dichtungen eingedrungen iſt, zeigt ſich auch dadurch wirkſam, daß er die Gattungen ſondert und auseinanderhält, und unſere mehr disciplinirte Phantaſie verweilt gerne ausſchließlich entweder bei dem Komiſchen oder bei dem Tragiſchen und will ſich durch die entgegengeſetzte Empfindung in der Anſchauung nicht gerne ſtören laſſen. Wir Deutſche beſonders ziehen die Poeſie nahe an das wirkliche Leben heran, und beurtheilen und genießen ſie in geſetzter, ernſthafter Weiſe, gleich als wenn ſie uns ſelbſt anginge, während der große Engländer, wie ein übermenſchlicher Heros, gleichermaßen mit Ernſt wie mit Scherz nur ein freies und leichtes Spiel treibt.

Der Verſuch aber, das Fremde dem Einheimiſchen anzuähnlichen, iſt in der Literatur ein großes Verdienſt. Nehmen doch Pflanzen, Thiere, Menſchen von dem neuen Himmelsſtrich, unter den man ſie brachte, beſondere Eigenſchaften an, warum ſollten ſich Geiſtesprodukte in der neuen Zeit, in dem neuen Volke, mit dem ſie ſich organiſch verbinden ſollen, ähnliche Einflüſſe nicht gefallen laſſen? — Zwar mag es nicht ohne Gewinn ſein, wenn eine Nation ſich vorübergehend auch an dem ganz Fremden verſucht, und ſo iſt es immer fördernd, in Deutſchland Shakſpeare'ſche Stücke und griechiſche Dramen in ihrer urſprünglichen Geſtalt aufzuführen. Wenn aber das heterogene Fremde obſiegte, ſo wäre es unſerer einheimiſchen Ausbildung hinderlich und würde ſtörend in unſern eigenen Kulturgang eingreifen. Sollen daher Geiſteswerke des Auslandes oder der Vorzeit in ein Volk wahrhaft eingebürgert werden, und ſoll dieſes von denſelben wirklichen Gewinn haben und keinen Schaden leiden, ſo

[1] Goethe's Werke in Duodez, Bd. 45, S. 14.

müſſen eminente Geiſter, welche ſelbſt auf der Höhe der Bildung ſtehen, die eingebrachten Produkte der Weltanſicht ihrer Nation zurechtmachen und anpaſſen. Sonſt werden, wie Goethe ſagt, die Lichter des poetiſchen Himmels uns zu Irrlichtern. Machte doch Shakſpeare ſelbſt Römer, Griechen und andere Ausländer, die er uns vorführt, wenn man es ehrlich geſtehen will, zu Engländern. So mag er denn auch ſelbſt, um der deutſchen Nation zuzuſagen, es ſich gefallen laſſen, ein deutſches Kleid anzuziehen.

In dieſem patriotiſchen, die Geiſtesbildung fördernden Sinne verfuhren Schiller und Goethe bei der Redaktion ausländiſcher Stücke für das deutſche Theater. Goethe war ſeit ſeiner Iphigenie von dem Ungebundenen zu einer engern und einfachern Form zurückgekehrt; im Wilhelm Meiſter hatte er den Hamlet ſogar einer allzu ſtrengen Norm des Verſtandes unterworfen, welche nur dann zu billigen war, wenn es ſich um die Einrichtung des Stückes für das deutſche Theater handelte. Schiller und Goethe machten an ihre eigenen Werke rigoriſtiſche Anforderungen; ſie glaubten dieſelben jetzt auch auf die fremden Schauſpiele ausdehnen zu müſſen, welche ſie für ihr Theater redigirten. Bloß das menſchlich Bedeutende, das Wirkſame ſolcher Dramen ſollte in einer unſerm jetzigen Theater und unſerer Kultur angemeſſenen Form auf der Bühne erſcheinen. Die Stücke, welche man bearbeitete, ſollten dem idealen Begriffe möglichſt entſprechend, und der neuen dramatiſchen Kunſt, welche Schiller gleichzeitig ſtiftete, ſo ſehr angenähert werden, als es ihre eigenthümliche Natur nur immer geſtattete. Wie durch eigene Kunſtwerke wollte man durch die Bearbeitung fremder die deutſche Geiſtesbildung weiter führen.

Nach dieſen Geſichtspunkten bearbeitete Schiller den Macbeth, wie Goethe auch Romeo und Julie. Wer Schiller's Geiſt kennt, kann bei der Lektüre des engliſchen Originals mit ziemlicher Sicherheit die Modificationen zum voraus errathen, die er wirklich in ſeiner Uebertragung vornahm. Der Wechſel des Schauplatzes mußte in der deutſchen Bearbeitung vermindert werden; die fünf und zwanzig Ortsveränderungen im Original hat Schiller auf fünfzehn reducirt,

wodurch alles in größere Maſſen zuſammengezogen worden iſt. Einige Scenen, z. B. die Ermordung von Macduff's Gattin und Sohn, ſind ganz ausgefallen und durch bloße Erzählung erſetzt. Um die rein tragiſche Gattung zu gewinnen, mußten ebenfalls manche Veränderungen vorgenommen werden. Die in die Jamben eingeſtreute Proſa wurde ins Metriſche umgeſetzt, weil jener Wechſel unſern, Uebereinſtimmung ſuchenden und bei allem Kunſtgenuß mitſprechenden Verſtand beleidigt. Alle gemeine, triviale Ausdrücke wurden, als der Würde des Kothurns unangemeſſen, möglichſt unterdrückt. Wenn z. B. Macbeth nach der wörtlichen Ueberſetzung im dritten Aufzuge zu dem Mörder ſpricht:

„Ja, im Verzeichniß lauft ihr mit als Männer,
Wie Jagd- und Windhund, Blendling, Wachtelhund,
Spitz, Pudel, Schäferhund und Halbwolf, Alle
Der Name Hund benennt“ u. ſ. w. —

ſo ſagt der Schiller'ſche Macbeth nur:

„Ja, ja, ihr lauft ſo auf der Liſte mit,
Wie Dachs und Windſpiel alle, Hunde heißen.“

Was zu Shakſpeare's Zeit vielleicht in der Anſchauung aller Zuhörer war, würde den jetzigen nur als naturhiſtoriſcher Prunk erſcheinen müſſen. Aus demſelben Grunde fiel auch das poſſenhafte und unfläthige Geſpräch des Pförtners mit ſich ſelbſt und mit Macduff unmittelbar nach der ungeheuern That weg. Der deutſche Ueberſetzer fügt dieſer zweiten Scene des zweiten Auftritts die Anmerkung bei: „Nach dem Ungeheuern der vorigen Scenen ein Ruhepunkt, eine Mäßigung, wie Shakſpeare gern dergleichen anbringt, um zu neuen großen Eindrücken das Gemüth wieder fähig zu machen. Eine Art Komödie, eine wirklich komiſche Wirkung ſoll gewiß nicht eintreten.“[1] Schiller läßt, ſtatt jenes Selbſtgeſpräches, ſeinen frommen Pförtner ein Dankgebet ſingen, welches vielleicht die Dienerſchaft nicht ſo gut charakteriſiren mag, aber jedenfalls unſerm Gefühl eine viel angemeſſenere Sammlung gewährt. Gewiß hängt alle Wirkung des Dichters mit

[1] L. Tieck's Ueberſetzung, Bd. 9, S. 406.

Nothwendigkeit von der Weltanſchauung derer ab, auf welche er wirkte: in unſern Herzen wollen ſich Furcht und Mitleid, wenn wir uns nicht Gewalt anthun oder unſer Weſen durch Kultur verallgemeinert haben, nicht mehr recht durch Scherze und Späſſe lindern und beruhigen laſſen.

Dieſes Bemühen, das romantiſche Schauſpiel zu einer reinen Tragödie zu idealiſiren, nöthigte Schiller auch, die Shakſpear'ſchen Hexen zu veredeln. Bekanntlich brachte der engliſche Dichter mit denſelben einen, beſonders unter Jakob I. ſich verbreitenden und durch Hexenprozeſſe beförderten Volksglauben auf die Bühne und benutzte ihn, nur in mehr eindringlicher und weſenhafter Weiſe, etwa ſo, wie Schiller die Aſtrologie in ſeinem Wallenſtein. Sie berücken den untadeligen Helden, welcher unwiſſend in ihre Kreiſe tritt, durch ihre Zauberworte zu wahnſinnigem Ehrgeize und reißen ihn von Einem blutigen Verbrechen zum andern bis zu ſeinem Untergange fort. Dieſe ſchadenfrohen Weſen handeln aber nicht ganz unabhängig und eigenmächtig, denn ſie ſind einer Königin, Hekate, unterworfen, und laſſen im Hintergrunde ihrer zerſtörenden Wirkſamkeit das Verhängniß ſehen, mit deſſen Garn ſie willfährig den Menſchen umſtricken. Nun hat aber Shakſpeare nach der Zeitvorſtellung ſeine Hexen als pöbelhafte, häßliche, eingeſchrumpfte Weiber dargeſtellt, Schiller dagegen ſich die ſeinigen mit rieſenhaften, ſchrecklichen Leibern gedacht und ſie alſo den Eumeniden angenähert, wie er auch ihre hölliſchen Geſinnungen an eine höhere Denkart und edlere Sprache band. Es iſt mir immer merkwürdig geweſen, wie dieſelben Männer, welche für Shakſpeare ganz Beſteigerung ſind, eine ſolche Metamorphoſe, welche ganz im Geiſte Shakſpeare's iſt, tadeln und verwerfen konnten. Shakſpeare verbindet in freiem Spiele der Phantaſie nicht nur das Heterogenſte mit einander, z. B. die Hexen und die Hekate; ſondern er geſtaltet ſich auch alles fremdher Entlehnte nach den engliſchen Volksvorſtellungen und nach ſeinen Zwecken um. Und Daſſelbe ſollte dem deutſchen Dichter nicht auch erlaubt ſein? Es war ihm ſogar geboten, denn garſtige Weiber konnte er in ſeiner reinen Tragödie nicht gebrauchen. Er behielt das Weſen bei, und ließ ganz temporelle, zufällige Aeußerlich-

keiten fallen. Er erhob das gemein Lokale zu dem Weltbekannten.

Nach dieſen Sätzen möchte das ungünſtige Urtheil Schlegel's in ſeinem Werke über dramatiſche Kunſt zu berichtigen ſein: „Zwar die Hexen ſind keine göttliche Eumeniden und ſollen es nicht ſein: ſie ſind unedle und gemeine Werkzeuge der Hölle. Ein deutſcher Dichter hat es alſo ſehr übel verſtanden, da er ſie in warnende und ſogar moraliſirende Zwitterweſen von Parzen, Furien und Zauberinnen umgeſtaltet und mit tragiſcher Würde bekleidet hat. Lege doch Niemand Hand an Shakſpeare's Werke, um etwas Weſentliches daran zu ändern: es beſtraft ſich immer ſelbſt. Das Böſe iſt von Grund aus häßlich und es iſt widerſinnig, es auf irgend eine Art veredeln zu wollen." Der letzte Ausſpruch ſtrebt geradeswegs nach den Mißgeburten Aſiens hin, und die Griechen hätten durch ihre Eumeniden ſich einer großen Widerſinnigkeit ſchuldig gemacht.

Schiller ſuchte, ſeinem allgemeinen Zwecke gemäß, ſeinen Macbeth der von ihm eingeführten Theaterſprache ſo nahe zu bringen als möglich. Daher weicht ſeine Bearbeitung von dem Original an den meiſten Stellen ſehr ab; aber ſie fällt in Sprache und Rhythmus angenehm in unſer Ohr und gleicht einem bekannten inländiſchen Gewächs. Wie ſonſt, ſo beſtand Schiller's Redaktion auch hier mehr darin, daß er manches ausließ und zuſammenzog, als daß er etwas hinzuſetzte oder erweiterte. Nur der größern Deutlichkeit wegen hat er Letzteres bisweilen gethan. Verfolgt man die Vergleichung ins Einzelne, ſo ſieht man nicht ohne Verwunderung, wie viel allgemeiner und philoſophiſcher die deutſche und Schiller'ſche Sprache, als die Shakſpeare'ſche iſt, und dieſe allgemeinere Haltung wird dadurch noch erhöht, daß Schiller zum Theil durch ſeine Theorie[1] verleitet, zum Theil durch ſeinen Theaterzweck genöthigt, manche wirklich bedeutſame konkrete und lebendige Lokalbezüge übergeht und übergehen muß, ohne dieſelben durch ähnliche zu erſetzen. Hierdurch iſt dieſe Bearbeitung ungeachtet aller ihrer Vorzüge an vielen Stellen doch etwas leer und matt in Vergleich mit dem Ori-

[1] Siehe Theil 3 S. 242, ff., und Theil 4, S. 150 f.

ginal, und weil das Weſen des Poetiſchen in dem Individuellen und in den Vorzügen liegt, welche aus einer individuellen Geſtaltung hervorgehen[1]; ſo gebührt dem engliſchen Werke vor dem deutſchen, jenes als bloßes Drama und nicht als Bühnenſtück betrachtet, ein entſchiedener poetiſcher Vorrang. Alles was Schiller ſeiner Umarbeitung zukommen ließ, kann ſie nicht für dieſes Eine entſchädigen, wodurch er ſie in Nachtheil ſtellte. Wäre es ihm gelungen, dieſen Mangel auszufüllen, ſo hätte er das äußere Decorum der Hexen immerhin noch mehr verletzen mögen.

[1] Siehe Theil 3, S. 87 ff.

Neuntes Kapitel.

Perſönliches Verhältniß zu Goethe im Allgemeinen. Dichten und Aufführen der Jungfrau von Orleans. Schiller's Tiſchgeſpräche. Lebensvorfälle bis zum Jahr 1802.

In dem vorigen Kapitel haben wir die beiden Dichter, deren literariſchen Bund wir bisher vorzugsweiſe im Verlauf der Geſchichte darzulegen hatten, auch für einen beſtimmten äußern Zweck, für das Theater, in ſchönem Einverſtändniß zuſammen wirken ſehen. So wurde ihr freundſchaftlicher Verein, ſeitdem ſie an Einem Orte mit einander lebten, ſogleich beziehungsreicher und inhaltsvoller, und wir können jetzt, nachdem wir ſie ſo manches Jahr Hand in Hand wandeln ſahen, einen Augenblick ſtille halten, um ihr einziges Bündniß im Allgemeinen zu zeichnen.

Von einer vollſtändigen Darſtellung des innern Verhältniſſes beider Dichternaturen kann zwar hier nicht die Rede ſein. Sie iſt erſt dann möglich, wenn auch Goethe in ſeiner Totalität charakteriſirt ſein wird, wie wir es hier von Schiller verſuchen. Bevor wir die Eigenthümlichkeit ſowohl des Idealiſten, als des Realiſten für ſich eingeſehen haben, iſt es ein eitles Bemühen, ihre beiderſeitige Beziehung wiſſenſchaftlich beſtimmen zu wollen, eben ſo wie es nichtig wäre, über

das Verhältniß zwiſchen Körper und Geiſt im Allgemeinen zu reden, ehe wir das Weſen des einen und des andern für ſich vollkommen erkannt haben, oder wie es Niemanden einfällt, das Verhältniß zweier Größen feſtzuſetzen, von denen auch nur die eine unbekannt iſt. Goethe iſt aber vor einer vollſtändigen Entwickelung ſeiner ganzen künſtleriſchen, wiſſenſchaftlichen und ſittlichen Perſönlichkeit in deren progreſſivem Fortgange für unſere höhere Einſicht allerdings noch eine unbekannte Größe. Iſt einmal die Natur beider Koryphäen zur durchgängigen wiſſenſchaftlichen Anſchauung gebracht, dann weiß es Jeder, wie ſie ſich zu einander verhalten, auch ehe man es eigens entwickelt; und vorher fruchtet es nichts, daß man ihr Verhältniß enthüllt, auch wenn man dazu im Stande wäre.

Mein Zweck kann alſo nicht dieſes höchſte Ziel ſein, welches erſt am Ende zweier Wege, aber nicht in der Mitte, geſchweige denn, wie Manche wähnen, im Anfange, des einen liegt. Ich liefere zur Beantwortung jener Frage, in welcher die müßige, die Sache überhüpfende Neugier ſich ſo ſehr gefällt und die Charlatanerie ſcheinbarer Wiſſenſchaft ſich zufrieden ergeht, nur einiges vorläufige Material, indem ich im Detail meiner Biographie auseinander liegende Züge zuſammenfaſſe und mit neuen zu einem allgemeinen Umriß verbinde. Ich habe es meiſt nur mit ſogenannten perſönlichen Beziehungen zu thun, die zwar nicht allein äußere, aber auch nicht bloß innerliche ſind. Bei dem Einfluß, den beide Männer auf einander hatten, kann man den einen nur aus dem andern begreifen, und die Natur jedes tritt durch den Kontraſt ſchärfer hervor. Mich geht aber das ganze Verhältniß nur in ſo weit an, als es unſern Schiller in das Licht zu ſtellen dient.

Man könnte ſagen, die Natur habe einen vollkommenen, einen Univerſalmenſchen ſchaffen wollen, da ſie aber dieſes nicht vermocht, habe ſie in Goethe und Schiller die beiden Hälften jenes Ideals gebildet und ſie im Leben ſo enge mit einander verbunden, daß jeder mit dem andern und durch den andern wirken mußte. Erſt als Schiller fünf und dreißig und Goethe fünf und vierzig Jahre alt war, wurden ſie

zuſammengeführt, zu einer Zeit, als der unermüdlich ſtrebende Schiller zum zweitenmal Dichter werden, und der kunſtvollendete Goethe ſich an Schiller's Begeiſterung von neuem erwärmen und, von dem ſpekulativen Zeitgeiſt angeregt, ſich durch deſſen philoſophiſches Bewußtſein über ſeine Kunſt wiſſenſchaftlich orientiren wollte. „Daß Schiller,“ äußert er ſich ſelbſt [1], „ſo viel jünger war und im friſcheſten Streben begriffen, da ich an der Welt müde zu werden begann, war für mich von der größeſten Wichtigkeit,“ und an ihn ſelbſt ſchreibt er: [2] „Für uns beide, glaub' ich, war es ein Vortheil, daß wir ſpäter und gebildeter zuſammentrafen,“ ein Wort, welchem Schiller vollkommen beiſtimmte. [3] Der Werth, ja die Möglichkeit des ganzen Verhältniſſes lag darin, daß jeder dem andern Güter zubrachte, die ihm vermöge ſeiner Natur und Stellung nothwendig abgingen und daß ſich ſo jeder durch den andern über deſſen Sphäre erweiterte. Realismus und Idealismus, eine liebende Anſchauung und ein ſcharfer Abſtraktionshang, eine freiwillig ſpendende Stimmung und eine außerordentliche Willenskraft, ein im Dunkeln wirkendes Genie nnd eine wache Beſonnenheit, ein plaſtiſcher Gleichmuth und eine rege menſchliche Theilnahme, die freie Ruhe des objektiven Sinnes und die ernſte Innigkeit der Subjektivität, ein weiter Weltblick und ein enges Einſiedlerleben, das heitere Wohlbehagen des Ueberfluſſes und die Seelentiefe des Unglücks und der Leiden, das alles war es, was bei gleichem Lebenszweck beide Männer zum Austauſch brachten, wodurch einer dem andern, da beide die ſelbſtſtändigſten Naturen waren, um ſo unentbehrlicher werden mußte, je näher ſie ſich kennen lernten. „Ein ſolches auf wechſelſeitige Perfektibilität gebautes Verhältniß,“ ſchreibt Schiller [4], „muß immer friſch und lebendig bleiben, und gerade deſto mehr an Mannigfaltigkeit gewinnen, je harmoniſcher es wird und je mehr die Entgegenſetzung ſich verliert, welche bei ſo vielen andern allein die Einförmigkeit

[1] Eckermanns Geſpräche mit Goethe, Theil 1, S. 219.
[2] Briefwechſel mit Schiller, Theil 3, S. 279.
[3] Ebendaſelbſt, Theil 1, S. 25.
[4] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 166 f.

verhindert. Ich darf hoffen, daß wir uns nach und nach in Allem verſehen werden, wovon ſich Rechenſchaft geben läßt, und in demjenigen, was ſeiner Natur nach nicht begriffen werden kann, werden wir uns durch die Empfindung nahe bleiben.“

Goethe äußert ſich[1]: „Mein Verhältniß zu Schiller gründete ſich auf die entſchiedene Richtung ~~leider~~ auf Einen Zweck, unſere gemeinſame Thätigkeit auf die Verſchiedenheit der Mittel, wodurch wir jenen zu erreichen ſtrebten.“ Dieſe Verſchiedenheit des Dichtens, indem Schiller mehr vom Allgemeinen, Goethe dagegen vom Beſondern ausging, wurzelte in der bezeichneten Grunddifferenz ihrer Charaktere.

Nicht abſichtliche Veranſtaltung, ſondern zufällige Fügung hatte die Freundſchaft eingeleitet, und ſie ſetzte ſich als eine Naturnothwendigkeit von ſelbſt fort. Daher ſagt Goethe, es habe bei ihrer Bekanntſchaft etwas Dämoniſches vorgewaltet.[2] Sie war in dem Bedürfniß ihrer Charaktere feſt begründet, und konnte nur mit ihrem Streben nach Vollkommenheit erlahmen. „Bleiben ſie feſt im Bunde des Ernſtes und der Liebe,“ ruft Goethe Schillern am 31. Oktober 1798, zu, „alles Uebrige iſt ein leeres und trauriges Weſen.“ Nach einer längern Abweſenheit äußerte er:[3] „Wir haben gewiß alle Urſache uns unſeres Verhältniſſes zu freuen, da wir uns nach einer ſo langen Entfernung nur näher fühlen und die Oppoſition unſerer Naturen eine Wechſelwirkung deſto wünſchenswerther macht, von der wir auch für die Zukunft das Beſte hoffen können.“ Er freute ſich, daß ihre anonym erſchienenen Arbeiten öfters mit einander verwechſelt wurden, und meinte, ſie könnten eine ſchöne Breite einnehmen, wenn ſie mit Einer Hand zuſammenhielten und mit der andern ſo weit ausreichten, als die Natur ihnen erlaubt habe.[4] Wenn ſeine Natur die Wirkung habe, meint er zu einer andern Zeit, die Natur Schiller's ins Begränzte zu ziehen, ſo habe er durch Schiller den Vortheil, daß er auch

[1] Goethe's Werke in Duodez, B. 49, S. 95.
[2] Eckermann's Geſpräche mit Goethe, Theil 2, S. 90.
[3] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 158.
[4] Ebendaſ. Theil 1, S. 286. f.

manchmal über ſeine Gränzen hinaus gezogen werde, wenigſtens, daß er nicht ſo lange ſich auf einem ſo engen Fleck herumtreibe.[1] Und an einer andern Stelle ſpricht er, man müſſe ſuchen, im Theoretiſchen und Praktiſchen, und beſonders in ihrem Falle im Wiſſenſchaftlichen und Dichteriſchen immer mehr mit ſich ſelbſt Eins zu werden und zu bleiben; übrigens möge alles gehen, wie es könne. Hierauf fährt er fort: „Laſſen Sie uns, ſo lange wir beiſammen bleiben, auch unſere Zweiheit immer mehr in Einklang bringen, damit ſelbſt eine längere Entfernung unſerm Verhältniß nichts anhaben könne.[2] Zeugniſſe genug, wie hoch Goethe dieſe Freundſchaft anſchlug, was von Seiten Schiller's gar nicht bewieſen zu werden braucht!

Es verſteht ſich von ſelbſt, daß ein ſolches in ſo vorgerücktem Alter zwiſchen ganz verſchiedenartigen Männern geknüpftes Verhältniß eine geringere Temperatur hatte, als eine Jugendfreundſchaft oder vielmehr von ganz anderer Art ſein mußte. Alle perſönliche Theilnahme war eigentlich durch den Zweck vermittelt, dem dieſe Freundſchaft einzig und allein diente, wobei es jedoch kaum zu bezweifeln iſt, daß Goethe Schillern, nachdem er ihn einmal erfaßt hatte, mehr liebte, als ihn Schiller wieder zu lieben vermochte. Dem Manne des edelſten Herzens und reinſten Strebens konnte eine innige Zuneigung von Niemand, der ihn kannte, verſagt werden; in Goethe dagegen, auf den die Welt und der Hof längſt ungünſtig gewirkt hatten, trat der Menſch nur ſo weit hervor, als der Dichter es zuließ. Er ſagt ſelbſt, er fühle recht gut, daß ſeine Natur nur nach Sammlung und Stimmung ſtrebe, und an allem keinen Genuß habe, was dieſe hindere.[3] In Schiller's Briefen ſpricht ſich zwar ſeiner Natur nach ein viel wärmerer Antheil aus, aber dieſer geht doch immer nur auf Goethe's Dichten und literariſche Entwürfe und Werke. Ich hebe eine Stelle aus einem Brief an Goethe vom 5. März 1799 aus: „Es hat mich dieſen Winter oft geſchmerzt, Sie nicht ſo heiter und

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 128.
[2] Ebendaſelbſt, S. 111.
[3] Ebendaſelbſt, S. 194.

muthvoll zu finden, als ſonſt, und eben darum hätte ich mir ſelbſt etwas mehr Geiſtesfreiheit gewünſcht, um Ihnen mehr ſein zu können. Die Natur hat ſie einmal beſtimmt hervorzubringen; jeder andere Zuſtand, wenn er eine Zeitlang anhält, ſtreitet mit Ihrem Weſen. Eine ſo lange Pauſe, als Sie dasmal in der Poeſie gemacht haben, darf nicht mehr vorkommen, und Sie müſſen darin ein Machtwort ausſprechen und ernſtlich wollen.“ Zu ſolchen unumwundenen Erörterungen kam es übrigens höchſt ſelten. Wie wenig rein Perſönliches in dem Verhältniß war, ſieht man z. B. aus der trocknen Art, wie Schiller den Tod ſeines Vaters und ſeiner jüngſten Schweſter berichtet, worauf Goethe nur mit einem: „Es thut mir ſehr Leid,“ und einer allgemeinen Reflexion antwortet.[1] Goethe ſelbſt charakteriſirte nachher dieſe Verbindung, als der Tod Schiller’s ſie längſt gelöſ’t hatte, ſehr richtig, indem er, im Gegenſatz gegen die Zuneigung Jacobi’s ſagt, es ſei eigentlich gar keine Freundſchaft geweſen. „Jacobi’s Verhältniß zu mir,“ ſind ſeine Worte, „war eigener Art. Er hatte mich perſönlich lieb, ohne an meinen Beſtrebungen Theil zu nehmen oder ſie wohl gar zu billigen. Es bedurfte daher der Freundſchaft, um uns an einander zu halten. Dagegen war mein Verhältniß mit Schiller ſo einzig, weil wir das herrlichſte Bindungsmittel in unſern gemeinſamen Beſtrebungen fanden und es für uns keiner ſogenannten beſondern Freundſchaft weiter bedurfte.“[2]

Goethe nennt mit Recht die Briefſammlung, welche uns dieſes einzige Zuſammenwirken vorführt, ein Geſchenk für die Welt. „Die Korreſpondenz mit Schiller,“ ſchreibt er an Zelter,[3] „wird eine große Gabe ſein, die den Deutſchen, ja ich darf wohl ſagen, den Menſchen geboten wird. Zwei Freunde der Art, die ſich immer wechſelſeitig ſteigern, indem ſie ſich augenblicklich expektoriren. Mir iſt es bei der Redaktion wunderlich zu Muthe, denn ich erfahre, was ich einmal war. Doch iſt eigentlich das Lehrreichſte der Zuſtand, in

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 2, S. 188 u. 192.
[2] Eckermann’s Geſpräche mit Goethe, Theil 1, S. 343.
[3] Briefwechſel mit Zelter, Theil 3, S. 455 f.

welchem zwei Menſchen, die ihre Zwecke gleichſam par force hetzen, durch innere Ueberthätigkeit, durch äußere Anregung und Störung ihre Zeit zerſplittern; ſo daß doch im Grunde nichts der Kräfte, der Anlagen, der Abſichten völlig Werthes herauskommt. Höchſt erbaulich wird es ſein; denn jeder tüchtige Kerl wird ſich ſelbſt daran zu tröſten haben.“

Ungeachtet der Einfluß wechſelſeitig iſt, ſo wirkte doch Goethe ungleich mehr auf Schiller, obgleich dieſer allem, was Goethe unternimmt und hervorgebracht hat, einen bei weitem größern Antheil zuwendet, in alles, was von Goethe kommt, tiefer und gründlicher eingeht. Ganz natürlich! Der jüngere Schiller wollte in eine neue Bahn eintreten, der vollendete Goethe ſich nur in dem beſtärken und aufklären, was er beſaß. Schiller's inniges Eindringen in Goethe's Dichtweiſe und Werke brachte ihm ſelbſt mehr Gewinn, als dem Freunde. Es kam Schiller's Mittheilungstrieb und Goethe's Abgeſchloſſenheit dazu, was den Ertrag des Vereines für beide ganz ungleich machte. Ich will Goethe ſelbſt reden laſſen:[1] „Es war nicht Schiller's Sache, mit einer gewiſſen Bewußtloſigkeit und gleichſam inſtinktmäßig zu verfahren, vielmehr mußte er über jedes, was er that, reflektiren; woher es auch kam, daß er über ſeine poetiſchen Vorſätze nicht unterlaſſen konnte, ſehr viel hin und her zu reden, ſo daß er alle ſeine ſpätern Stücke Scene für Scene mit mir durchgeſprochen hat. Dagegen war es ganz gegen meine Natur, über das, was ich von poetiſchen Plänen vorhatte, mit irgend Jemanden zu reden, ſelbſt nicht mit Schiller. Ich trug alles ſtill mit mir herum und Niemand erfuhr in der Regel etwas, als bis es vollendet war. Als ich Schillern meinen Hermann und Dorothea fertig vorlegte, war er verwundert, denn ich hatte ihm vorher mit keiner Sylbe geſagt, daß ich dergleichen vorhatte.“ Was Goethe empfing, war im Allgemeinen Erfriſchung, und Befriedigung des theoretiſchen Triebs, der ihn damals beunruhigte, im Einzelnen eine Menge vortrefflicher Anſichten und Rathſchläge, durch die Schiller Hervorgebrachtes verbeſſerte und

[1] Eckermann's Geſpräche mit Goethe, Theil 1, S. 89.

ſogar der Erfindung des Meiſters vorauseilte. „Ich hatte nur immer zu thun,“ verſichert Goethe, „daß ich feſt ſtand, und meine Sachen von ſeinen Einflüſſen frei hielt und ſchützte.“ [1] Auch geſteht er, daß Schiller ſeine Liebe zur Bühne und zum Drama wieder erweckt habe, und daß er ihm ſeine Achilleis und viele ſeiner Balladen verdanke. [2] Daß der Verkehr mit Schiller es war, was ihn einige Zeit lang ganz vom Dichteriſchen abzog und dem Theoretiſchen zuwandte, ſcheint ihm ſelbſt nicht zum Bewußtſein gekommen zu ſein.

Dagegen war Goethe's Einfluß auf Schiller wirklich ungeheuer, ſo wenig jener ſich auch hingab, ſo ſelten er auf des Freundes Intereſſen und Arbeiten näher einging, und ſo wahr es ſein mag, was Böttiger erzählt: „Goethe kann es Niemand, der als Schriftſteller ihn um Rath fragt, ſagen, wie er es anfangen müſſe, eine Sache zu beſſern. [3] Er wirkte unabſichtlich durch die Gegenwart ſeiner Perſönlichkeit und die Macht ſeiner Werke, und Schiller, welcher ſich in ſeinem Studierzimmer eine reife Menſchenkenntniß und ein lebendiges Bild von Ländern erwerben konnte, beſaß das eigene Talent, ſich jedes Wort Goethe's zu einer ausführlichen Mittheilung zu erweitern.

Doch war Goethe's Einwirkung im Anfang ihrer Bekanntſchaft am ſtärkſten. Rückſichtlich ſeiner lyriſchen Erzeugniſſe ging zwar Schiller ſeinen eigenen, früher nachgewieſenen Gang und nur eine mäßige Anzahl dieſer Gedichte erinnert beſtimmt an Goethe's Styl, aber ſeine erſten Balladen und beſonders ſein Wallenſtein ſind ſo viel, als möglich, in Goethe's Geiſt und Art gedichtet, [4] ſo daß der feinſinnige Wieland damals behauptete, im Wallenſtein müſſe Manches durchaus von Goethe's Hand ſein. Dieſer Einfluß beſchränkte ſich aber nicht auf die Darſtellung, ſondern half allmählig auch ſeine ganze Lebensanſicht, beſonders ſeine politiſchen

[1] Eckermann's Geſpräche mit Goethe, Theil 2, S. 89.

[2] Ebendaſelbſt Theil 1, S. 253 und Theil 2. S. 196.

[3] Literariſche Zuſtände und Zeitgenoſſen, aus K. A. Böttiger's Nachlaſſe B. 1. S. 58.

[4] Siehe Theil 3, S. 285 ff.

Ueberzeugungen modificiren. Er ließ manches Eigenthümliche zurück, lieh ihm keine Sprache mehr oder gab ihm einen andern Ausdruck. Schiller iſt daher in ſeiner dritten Periode zwar ungleich vollendeter und umfaſſender, aber origineller und einheitlicher erſcheint er in der erſten. Es iſt in der Regel, daß der Menſch an dem Letztern ſo viel einbüßt, als er am Erſtern gewinnt, obgleich ein ſo ſelbſtſtändiger Mann, wie Schiller, ſeine Originalität auch in allen Nachbildungen und Studien feſthält.

Dieſe Unabhängigkeit behauptete er auch darin gegen Goethe, daß er ſich nichts vergab. Es ſcheint, daß bei der antipodiſchen Entgegenſetzung beider Naturen und der großen Reizbarkeit Schiller's das Verhältniß nicht ſo lange ungeſtört fortbeſtanden hätte, wenn Goethe weniger zurückhaltend und nachgiebig geweſen wäre. Er bezeugt ſelbſt, daß er ihm niemals widerſprochen habe, ſondern ihn ſogar in ſeinen eigenen Angelegenheiten, z. B. in der Einrichtung des Egmont und der Iphigenie für das Theater, gewähren ließ.[1] Schiller ſtand ihm als ein durchaus Ebenbürtiger zur Seite, und hatte in ſeiner unerſchöpflichen Kombinationsgabe, ſeinem eindringenden Scharfſinn und ſeiner überwiegenden rationellen Bildung Hülfsmittel genug, bei Meinungsverſchiedenheiten ſeine Anſichten durchzufechten. Goethe trat, wenn es ſein mußte, wie z. B. bei dem Abendmahl in der Maria Stuart, doch nur milde und leiſe auf. Daß er aber Miniſter war, kam bei allen Menſchen weniger, als bei Schiller, in Frage. Goethe nahm manches ſtillſchweigend hin, was ſich der andere gewiß nicht hätte gefallen laſſen. Er ſchrieb ihm einmal in Betreff einer Anmerkung über ihn ſelbſt und Wieland in dem Aufſatz über naive und ſentimentaliſche Dichter: „Da das Ganze ſo weit und breit iſt, ſo ſcheint es mir bei näherer Ueberlegung zu enge und zu ſpitz auszulaufen, und da dieſe Spitze gerade zwiſchen mir und einem alten Freunde hineinfällt, ſo macht's mir wirklich ein wenig bange."[2] Hierauf antwortete Schiller,

[1] Briefwechſel mit Zelter, Theil 4, S. 23.

[2] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 268 f. Es iſt die lange Anmerkung in Schiller's Werken in E. B. S. 1247. 2. (Oktavausg. B. 12, S. 275) gemeint.

über den Ausdruck *breit* pikirt, daß der eigentliche Schluß erſt im erſten Stücke des neuen Jahrs erfolge — „Sie und Wieland fallen alſo in die *Breite*, und ich denke, wenn der Aufſatz ordentlich geendigt ſein wird, ſoll der Totaleindruck und das Sachintereſſe jeder Privatbeziehung vorbeugen.“ Schiller enthielt ſich nicht, wenn es ſein mußte, unverholen einen Tadel auszuſprechen, z. B. über die Art, wie der Freund die Kategorientafel auf naturwiſſenſchaftliche Gegenſtände anwandte.[1] Goethe iſt immer milde und vermittelnd in ſeinem Urtheile über Menſchen und Dinge, Schiller ſtellt oft ſcharf und herb ſeine entgegengeſetzte Anſicht auf, wie z. B. über Iffland und deſſen Vorhaben, den Pygmalion von Benda zu ſpielen,[2] über das Athenäum der Schlegel,[3] und wo Goethe im Streit mit einem Dritten ihm im Irrthum zu ſein ſcheint, gibt er dem Andern unverholen Recht.[4]

Aus dem Vorgetragenen geht hervor, daß dieſer Bund, welcher allen Affekt ausſchloß und perſönlichen Antheil nur mittelbar aufnahm, mehr ein Werk der Natur, als der Menſchen war. Dieſe zeigte ſich auch hier durch Anziehen und Abſtoßen organiſch wirkſam, und was ſie gegründet hatte, ſollte auch nur durch ſie zerſtört werden. Wir werden dieſe Kunſtfreundſchaft noch durch die übrigen Lebensjahre Schiller's fortbeſtehen ſehen.

Als Schiller die Maria Stuart beendigt hatte, wandte er ſich nach kurzer Friſt wieder zu einem neuen Gegenſtand. Es war die *Jungfrau von Orleans*, welche er ſchon am erſten Juli 1800 begann, nachdem er im Dichten eine Pauſe von nicht ganz einem Monate gemacht hatte. Er ſtudirte für dieſes Sujet vorzüglich die Sammlung von acht und zwanzig Handſchriften über den Verdammungs- und

[1] Siehe Theil 3, S. 355.

[2] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 166 f.

[3] Ebendaſ. S. 252 u. S. 254 f., S. 258 u. S. 262.

[4] Ebendaſ. S. 250. Nach obiger Darſtellung läßt ſich die Wahrheit des Schlegel'ſchen Epigramm's ermeſſen:

„Viel kratzfüßelnde Bücklinge macht dem gewaltigen Goethe
Schiller; dem ſchwächlichen nickt Goethe's olympiſches Haupt.“

Reviſionsproceß der Johanna, welche Del Averdy, Ehrenmitglied der Pariſer Akademie der Inſchriften und ſchönen Wiſſenſchaften, in dem dritten Band der Notices et Extraits des Manuscripts de la Bibliotheque du Roi, zu Paris im Jahr 1790 herausgegeben hatte. Ob Schiller durch dieſe kritiſch bearbeitete, und mit hiſtoriſchen Erläuterungen verſehene Zuſammenſtellung, der Hauptquelle dieſer Geſchichte, zu ſeiner dramatiſchen Idee erſt geführt wurde, oder ob er dieſelbe zur Lektüre dieſes Werkes mitbrachte, iſt unbekannt.

Die Anordnung des neuen Stückes koſtete ihm viele Mühe und Zeit. „Ich beneide Sie darum“, ſchrieb er am 26. Juli an Goethe, welcher damals, um den Tankred für die Bühne zu bearbeiten, in ſeine Jenenſer Einſamkeit gegangen war, „daß Sie doch etwas wirklich entſtehen ſehen. In dieſem Fall bin ich noch nicht, weil ich über das Schema meiner Tragödie noch immer nicht in Ordnung bin, und noch große Schwierigkeiten aus dem Weg zu räumen habe. Ob man gleich bei jedem neu zu producirenden Werk durch eine ſolche Epoche hindurch muß, ſo gibt es doch ſtets das peinliche Gefühl, als ob nichts geſchähe, weil am Abend nichts kann aufgezeigt werden. Was mich bei meinem neuen Stücke beſonders inkommodirt, iſt, daß es ſich nicht ſo, wie ich wünſche, in wenig große Maſſen ordnen will, und daß ich es in Abſicht auf Zeit und Ort in zu viele Theile zerſtückeln muß, welches, wenn auch die Handlung ſelbſt die gehörige Stetigkeit hat, immer der Tragödie widerſtrebend iſt.“ Doch hoffte er am Ende Juli, Goethen, wenn er zurückkomme, das fertige Schema vorlegen zu können.

„Mein Stück führt mich in die Zeiten der Troubadours,“ berichtete er weiter, „und ich muß, um in den rechten Ton zu kommen, auch mit den Minneſängern mich bekannter machen. Es iſt an dem Plan dieſer Tragödie noch gewaltig viel zu thun, aber ich habe große Freude daran, und hoffe, wenn ich bei dem Schema länger verweile, in der Ausführung alsdann deſto freier fortſchreiten zu können.“ Auf der Weimaraner Bibliothek, fügte er hinzu, müſſe er ſich zu ſeinem Zwecke eine ganze Literatur zuſammen ſuchen.

Im Auguſt miethete er ſich in Oberweimar ein; von ſeiner Familie getrennt, wollte er hier in der Einſamkeit ruhig arbeiten, wie er es früher in Ettersburg gethan hatte. Aber zuerſt ermattete die anhaltende Hitze Geiſt und Körper, dann ward er durch das Uebelbefinden ſeiner Frau wieder nach der Stadt zurückgerufen, und endlich ſtörte ihn ein verdrießlicher Tumult. „Der tollſte Zufall von der Welt muß mich hier einer — Hochzeit, die vielleicht auf ſechs Meilen die einzige in der Gegend iſt, gegenüber logiren, gerade da ich aus der Stadt geflüchtet bin, um dem Geräuſch zu entgehen. Ich habe die ganze Nacht nicht geſchlafen und ſelbſt der Vormittag wurde mir verdorben, weil man unter Geſchrei und Späſſen die Ausſteuer der Braut aufpackte. So verſchwört ſich alles gegen meinen Fleiß, und ich werde noch einige Zeit brauchen, fürchte ich, um im Gange zu ſein.“

Erſt nach langen Vorbereitungen im September, als er wieder nach Weimar zurückgekehrt war, ſchreibt er, „daß er nun förmlich beim Anfange angefangen habe!“ Langſam, aber gründlich rückte die Arbeit voran. „Bei der Armuth an Anſchauungen und Erfahrungen von außen, die ich habe, koſtet es mir jederzeit eine eigene Methode und viel Zeitaufwand, den Stoff zu beleben. Dieſer Stoff iſt keiner von den leichten und liegt mir nicht nahe.“ Unausgeſetzt blieb er an ſeinem Geſchäft, ohne ſich Zerſtreuungen zu erlauben. Kaum daß er Goethen in Jena auf einen Tag beſuchte. So kam er denn ſo weit, daß er am 11. Februar des Jahres 1801 dem Freunde die erſten drei Akte vorleſen konnte, denn er brauchte nach ſeiner Verſicherung eines gewiſſen Sporns, um mit friſcher Thätigkeit bis zum Ziel zu gelangen. Im März flüchtete er ſich mit ſeinem unvollendeten Werke in ſeinen einſamen Garten bei Jena, aber ungeachtet des ſchönen Wetters wollte er doch mit dem Erfolg ſeiner Arbeit nicht ganz zufrieden ſein. „Was mein eigenes Thun betrifft“, ſchreibt er, „ſo kann ich noch nicht viel Gutes davon ſagen. Die Schwierigkeiten meines jetzigen Penſums ſpannen mir den Kopf noch zu ſehr an; dazu kommt die Furcht, nicht zur rechten Zeit fertig zu werden; ich hetze und ängſtige

mich und es will nicht recht damit fort. Wenn ich dieſe pathologiſchen Einflüſſe nicht bald überwinde, ſo fürchte ich, muthlos zu werden.“ Doch geſchah täglich etwas, ſo daß er hoffen konnte, bis Oſtern, bis zu welcher Zeit er nur noch über ſeinen Garten disponiren konnte, die rohe Anlage des Stückes vollends hinzuwerfen, daß ihm in Weimar nur noch die Rundung und Polirung übrig bliebe.

Wenn man dieſe unſägliche Mühe und lange Zeit berückſichtigt, welche unſerm Schiller und damals auch Goethen, der zu dieſer Zeit langſam an ſeinem Fauſt fortarbeitete, das Dichten koſtete, ſo kann man ſich des Urtheils nicht erwehren, daß die Reflexion und Theorie ihre Produktionskraft ſehr geſchwächt hatten, ſo wie ſie ihren Produkten ſelbſt im Weſentlichen vielleicht mehr ſchadeten, als nützten. Wenn Schiller es mit Dingen nicht ſo erſtaunlich genau genommen hätte, worauf in der Poeſie wirklich nicht ſo ſehr viel ankommt, wenn er nicht von vornen herein und bei jedem Schritt, den er that, alles berückſichtigt und berechnet hätte; ſollte es ihm bei der hohen Reife ſeiner Ausbildung und ſeiner mannigfachen Uebung nicht ein Leichtes geworden ſein, in einem Monat oder in zwei mit Behaglichkeit eine Tragödie zu Stande zu bringen? So aber machte er ſich ein Spiel der Einbildungskraft zu einem mühſamen und oft ſauern Geſchäft. Er hätte ſich eine gewiſſe Leichtfertigkeit zum Grundſatze machen können, da er ſchon durch ſeine ernſte Natur und gründliche Bildung alles beinahe zu ſchwer nahm. Dann wäre ſeine Dichtung auch oft gefälliger geworden. Er erſchwerte ſich ſein dramatiſches Dichten aber auch dadurch, daß er keine Folge von Dramen dichtete. Wallenſtein, Maria Stuart, die Jungfrau von Orleans, Wilhelm Tell, Demetrius ſpielen alle an verſchiedenen Orten und in andern Zeiten! Jedes von dieſen Stücken erforderte beſondere Vorſtudien.

Während ſich nun die Arbeit auf ſolche Weiſe verlängerte, trat auch wieder eine ſchlimmere Jahreszeit ein, und der Einſiedler (denn Weib und Kind hatte er in Weimar zurückgelaſſen) wurde durch den unaufhörlichen Wind beläſtigt, welchem er auch bei verſchloſſenen Zimmern nicht ausweichen

konnte und der ihn am Ausgehen hinderte, indem er ihm die Bruſt angriff. Zuletzt meinte er, er habe doch ſo viel zu Wege gebracht, als er in eben ſo vieler Zeit zu Weimar würde ausgerichtet haben. „Ich habe alſo zwar nichts in der Lotterie gewonnen, habe aber doch im Ganzen meinen Einſatz wieder.“ Am erſten April kehrte er wieder dahin zurück; der vierte Akt war die Ausbeute, die er mitbrachte. Am ſechszehnten April endlich war das Werk vollendet, an welchem er alſo nicht ganz neun Monate gearbeitet hatte. „Es iſt ſo brav, gut und ſchön“, ſchrieb Goethe in ſeiner allgemeinen, kurz abfertigenden Art, „daß ich ihm nichts zu vergleichen weiß.“ Auch dem Herzog theilte er auf Verlangen das Manuſkript mit, und das Werk machte auch auf ihn unerwarteter Weiſe eine große Wirkung; er meinte aber, es könne nicht geſpielt werden. Dieſer Meinung war Schiller anfangs auch, und weil er das Stück für ein bedeutendes Honorar an Unger in Berlin verkauft hatte, welcher es als Kalender zur Herbſtmeſſe ausgeben wollte, nahm er ſich vor, es nicht auf die Bühne zu bringen. Es ſchreckte ihn überdieß, wie er ſich ausdrückt, auch die ſchreckliche Empirie des Einlernens, des Behelfens und der Zeitverluſt der Proben davon zurück, den Verluſt der Stimmung nicht einmal mitgerechnet. Goethe aber, welcher das Weimar'ſche Theater durch dieſes vorzügliche Stück zu bereichern wünſchte, antwortete hierauf ſehr freundlich: „Einer Vorſtellung Ihrer Jungfrau möchte ich nicht ganz entſagen. Sie hat zwar große Schwierigkeiten, doch haben wir ſchon große genug überwunden; aber freilich wird durch theatraliſche Erfahrungen Glauben, Liebe und Hoffnung nicht vermehrt. Daß Sie perſönlich etwas Beſſeres thun können, als ſich einer ſolchen Didaskalia unterziehen, bin ich ſelbſt überzeugt. Es käme darauf an, ob ich bei meiner jetzigen Halbthätigkeit dazu nicht am beſten taugte. Doch davon wird ſich reden laſſen, wenn wir wieder zuſammen kommen.“ [1]

Durch ſolche ermunternde Stimmen ließ ſich Schiller gerne vermögen, ſeine Johanna, während ſie bei Unger in Berlin als niedlicher Kalender auf das Jahr 1802, ohne Angabe

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Th. 6, S. 47.

der Auftritte, gedruckt wurde, auch für die Bühne einzurichten. Von den Theaterdirektionen von Berlin, Leipzig, München, Hamburg trafen Briefe ein, in welchen das Stück verlangt wurde. Johanna wurde in dieſem Jahre noch in Leipzig gegeben, bei welcher Vorſtellung, wie wir unten erzählen werden, Schiller ſelbſt gegenwärtig war; am Neujahrstage 1802 kam zur Einweihung des neuerbauten Schauſpielhauſes die Tragödie in Berlin und noch in demſelben Jahre in Weimar auf die Bühne. Auguſt Wilhelm Schlegel, welcher ſich damals in Berlin aufhielt, hatte in einem Brief ſeine verehrte Freundin, Madame Unzelmann, empfohlen, welche durch ihr meiſterhaftes Spiel als Maria Stuart ſogar den ſcharf richtenden Bernhardi mit Bewunderung erfüllt hatte, daß Schiller ihr die Hauptrolle ſeines neuen Stückes zuwenden möge, da nur ſie dieſelbe würdig zu geben im Stande ſei. Sie trage die Verſe mit einer Sauberkeit und Zierlichkeit vor, verſicherte Schlegel, als wäre ſie von jeher daran gewöhnt geweſen, und *habe* dabei die Achtung vor dem Dichter, nie ein Wort verloren gehen zu laſſen. Die Kleinheit ihrer Figur werde bei dieſem weiblichen Heldencharakter kein Hinderniß ſein, *man* vergeſſe ſie ganz über der Kühnheit und Energie der Bewegungen, die ſie bei ihrem zarten Bau in gewaltſamen Situationen zeige. Die Darſtellung übertraf an Pracht und Glanz jede Erwartung. Iffland ließ es ſich angelegen ſein, die Meiſterwerke ſeines Jugendfreundes durch eine angemeſſene Aufführung zu verherrlichen. Er ſchrieb damals an Schiller: „Wie viel iſt das deutſche Theater Ihnen ſchuldig, und wie dringend müſſen alle Verehrer der Kunſt Sie bitten, daß Sie nicht ermüden, der verlaſſenen Stätte ſich anzunehmen. Wallenſtein! Maria Stuart! Damit ward die große Bühne eröffnet. Alles lebte in mir, da ich ſie las, und da ich ſie wiedergab. Vor Erſcheinung dieſer Koloſſen war ich bemüht, das große Trauerſpiel in gereimter Sprache wieder einzuführen. Publikum und Künſtler bedurften Erhebung. Die Jungfrau von Orleans hat die ſchöne Stimmung vollendet.“ Goethe legt das Zeugniß ab:[1] „Es war der

[1] Goethe's Werke in Duodez. B. 31, S. 120.

Thätigkeit Iffland's vorbehalten, bei den reichen Mitteln, die ihm zu Gebote ſtanden, durch eine glänzende Darſtellung dieſes Meiſterſtücks ſich für alle Zeiten in den Theater-Annalen einen bleibenden Ruhm zu erwerben." Schiller ſelbſt glaubte, daß durch dieſen außerordentlichen Aufwand in Koſtüme und Scenerie beſonders beim Krönungszuge der Zuſchauer vom Gehalt des Stückes abgezogen und für denſelben unempfindlich gemacht werde. „Wenn Schiller ſeine Jungfrau von Orleans jetzt ſehen will," ſchreibt Zelter an Goethe, [1] ſo muß er nach Berlin kommen. Die Pracht und der Aufwand unſerer Darſtellung dieſes Stücks iſt mehr, als kaiſerlich; der vierte Akt deſſelben iſt hier mit mehr denn achthundert Perſonen beſetzt und, Muſik und alles andre mit inbegriffen, von ſo eklatanter Wirkung, daß das Auditorium jedesmal in Extaſe davon geräth. Die Kathedrale mit der ganzen Dekoration, welche in einem langen Säulengange beſteht, durch den der Zug in die Kirche geht, iſt im Gothiſchen Styl. Daß das italieniſche große Hoftheater dadurch in die größte Verlegenheit geräth, indem es nun gar nichts mehr übrig behält, das Auge an ſich zu bringen, können Sie ſich vorſtellen, und die Italiener ſchimpfen nicht wenig über dieſen Unfug."

Aus den Monaten Februar, März und April dieſes Jahres 1801, in welchem die Jungfrau von Orleans vollendet wurde, iſt jene Schiller'ſche Geſprächsleſe, welche uns ſeine Schwägerin, Frau Karoline von Wolzogen, in der Biographie aufbewahrt hat. [2] Es hielt ſich damals in dem Hauſe Schiller's die zwanzigjährige Tochter des Bruders ſeiner Schwiegermutter auf, Chriſtine von Wurmb, die in der Folge die Gattin des Gymnaſialdirektors Abeken in Osnabrück wurde. Ohne hübſch zu ſein, zeichnete ſie ſich durch eine herrliche Stimme aus, welche mehr auszubilden der nächſte Zweck ihres Beſuches war, wie denn auch kurz vor ihrer Ankunft ein beſſeres, neues Klavier war angeſchafft worden. Dabei beſaß ſie ein gutes Urtheil und ein ernſtes Intereſſe für edle Bildung, weßwegen ſich Schiller beſonders

[1] Briefwechſel, Theil 1, S. 84 f.

[2] Schiller's Leben, Theil 2, S. 204 bis S. 223.

lebhaft für ſie intereſſirte. Das ſinnige Mädchen bemerkte ſich damals in ihrem Tagebuche die inhaltvollen Ausſprüche, womit der unvergleichliche Mann auch die alltägliche Unterhaltung zu bereichern wußte, und machte in ſpäterer Zeit der Familie mit einer Abſchrift dieſer köſtlichen Gedächtnißblätter ein ſchönes, willkommenes Geſchenk. Zwar äußert ſich über dieſe Tiſchgeſpräche Zelter ganz wegwerfend:[1] „Die Gedankenleſe am Ende des Buchs aus Schiller's perſönlicher Unterhaltung, durch Relation des Fräuleins von Wurmb, hätte wohl wegbleiben können. So heißt es, Schiller habe geſagt: „„Man dürfe Kindern nicht zu früh einen Begriff von Gott beibringen, die Forderung müſſe vielmehr von innen herausgehen.““ — Was die Kinder betrifft, die verſtehen ſchon, wer ihnen nur nicht ſagen will, was man ſelber nicht weiß. Dagegen kommt es ganz anders heraus, wenn Schiller ſelber ſagt: „„Er wäre zuweilen unphiloſophiſch genug, alles was er von der Elementar-Aeſthetik wiſſe, für einen empiriſchen Vortheil, für einen Handwerksgriff hinzugeben.““

Ich meine, daß Schiller beide Ausſprüche ganz gut mit einander habe thun können: die Theorie habe für die poetiſche Praxis keinen Werth, und man ſolle dem religiöſen Gefühl durch eine dogmatiſche Religionslehre nicht vorauseilen; ja daß beide Sätze ſich gar nichts angehen, geſchweige daß ſie ſich widerſprächen. „Einen Begriff von Gott beibringen zu wollen"[2] ſagte Schiller, denn man wird ihnen nicht einmal den Begriff beibringen können, den man ſich von Gott ſelbſt gebildet hat. So hielt ſich Zelter an eine falſch verſtandene Einzelheit, ſtatt den Sinn des Ganzen zu würdigen. Goethe verſtand das beſſer, und Zelter hatte zum Unglück vergeſſen, was ihm ſein Herr und Meiſter ſelbſt ſchon früher geſchrieben hatte, ſonſt wäre er gewiß anderer Anſicht geweſen. Goethe ſpricht davon, daß jene Bildniſſe aus der bibliſchen Geſchichte, in denen uns doch nur die gemeine, nichtsſagende Natur von frömmelnden Künſtlern

[1] Briefwechſel mit Goethe, B. 6, S. 220.
[2] Schiller's Leben von Frau von Wolzogen, Theil 2, S. 213.

dargeſtellt wird, zu verwerfen ſeien, und fährt dann fort:[1]

„Was gehen ſie mich an! Haben wir doch unſern Moſes und unſre Propheten. Ich will nicht zu ſagen unterlaſſen, was mir gerade einfällt. Schillern war eben dieſe Chriſtustendenz eingeboren, er berührte nichts Gemeines, ohne es zu veredlen. Seine innere Beſchäftigung ging dahin. Es ſind noch Manuſkriptblätter da, aufgezeichnet von einem Frauenzimmer, die eine Zeit lang in ſeiner Familie lebte. Dieſe hat einfach und treulich notirt, was er zu ihr ſprach, als er mit ihr aus dem Theater ging, als ſie ihm Thee machte und ſonſt; alles Unterhaltung im höhern Sinne, woran mich ſein Glaube rührt: dergleichen könne von einem jungen Frauenzimmer aufgenommen und genutzt werden. Und doch iſt es aufgenommen worden und hat genutzt, gerade wie im Evangelium: Es ging ein Sämann aus zu ſäen" ꝛc.[2]

Der Direktor Abeken hatte nämlich dieſes Manuſkript auch Goethen zu ſeinem Geburtstage durch Eckermann im Einſchluß überreichen laſſen, und als ihn Eckermann bei Tiſch fragte, was das Paket von Abeken enthalte, ſprach ſich Goethe in folgenden Worten aus, welche ich, obgleich ſie anfänglich das eben Erzählte nur wiederholen, nicht weglaſſen könnte, ohne dieſe Biographie einer ſchönen Zierde zu berauben.[3]

„Es iſt eine merkwürdige Sendung", ſagte Goethe, „die mir viele Freude gemacht hat. Ein liebenswürdiges Frauenzimmer, bei der Schiller den Thee getrunken, hat die Artigkeit gehabt, ſeine Aeußerungen niederzuſchreiben. Sie hat alles ſehr hübſch aufgefaßt und treu wiedergegeben, und das lieſet ſich nun nach ſo langer Zeit gar gut, indem man dadurch unmittelbar in einen Zuſtand verſetzt wird, der mit tauſend andern bedeutenden vorübergegangen iſt, in dieſem

[1] Briefwechſel zwiſchen Goethe und Zelter, B. 6, S. 55.

[2] Das Folgende, was Goethe ſagt, daß deſſenungeachtet Schiller beim Theetiſch einem jungen Frauenzimmer gegenüber ſich nicht zur bildlichen Darſtellung eigne, obgleich noch beſſer, als die Samariterin vor Chriſtus, gehört nicht mehr hieher.

[3] Eckermann's Geſpräche mit Goethe, Theil 2, S. 11 f.

Fall aber glücklicherweiſe in ſeiner Lebendigkeit auf dem Papiere gefeſſelt worden. Schiller erzählt hier, wie immer, im abſoluten Beſitz ſeiner erhabenen Natur; er iſt ſo groß am Theetiſch, wie er es im Staatsrath geweſen ſein würde. Nichts genirt ihn, nichts engt ihn ein, nichts zieht den Flug ſeiner Gedanken herab; was in ihm von großen Anſichten lebt, geht immer frei heraus ohne Rückſicht und ohne Bedenken. Das war ein rechter Menſch, und ſo ſollte man auch ſein! Wir Andern dagegen fühlen uns immer bedingt; die Perſonen, die Gegenſtände, die uns umgeben, haben auf uns ihren Einfluß; der Theelöffel genirt uns, wenn er von Gold iſt, da er von Silber ſein ſollte, und ſo, durch tauſend Rückſichten paralyſirt, kommen wir nicht dazu, was etwa Großes in unſerer Natur ſein möchte, frei auszuſprechen. Wir ſind Sklaven der Gegenſtände, und erſcheinen geringe oder bedeutend, je nachdem uns dieſe zuſammenziehen oder zu freier Ausdehnung Raum geben."

Und ſo könnte man ſagen, bringt das im Glauben Unternommene immer neue Früchte, daß jene Geſpräche, welche gewiß Jeder mit hohem Genuß bei Frau von Wolzogen nachleſen wird, Goethen zu dieſer vortrefflichen Charakteriſtik veranlaßten. Wie ich überall auf den durchgängigen Unterſchied beider Männer aufmerkſam mache, ſo bemerke ich, daß auch hierin der nach außen gewandte Realiſt dem in ſich gekehrten Idealiſten entgegenſtand. Böttiger bezeugt, Goethe habe nicht den Muth, gewiſſen äußern Eindrücken zu widerſtehen. Viele Menſchen fliehe er ſchon darum, weil ſie Tabak rauchten, und ein neben ſeinem Hauſe wohnender Leineweber, den er vergeblich zu verbannen geſucht, habe ihn durch ſein Pochen und Anſchlagen an den Weberſtuhl oft nach ſeinem Gartenhauſe vor der Stadt oder nach Jena getrieben.[1] Wie Schiller weniger abhängig von ſeiner Stimmung war, ſo war er es auch weniger von der Außenwelt.

Schon im Jahr 1800 beabſichtigte Schiller einen kleinen Ausflug nach Lauchſtädt zu machen, wo er mit ſeinem

[1] Böttiger's Literariſche Zuſtände und Zeitgenoſſen aus ſeinem Nachlaß. B. 1, S. 57 f.

Körner zuſammenzutreffen gedachte. Dieſer jedoch ward unerwartet verhindert zu reiſen, was Schillern aber ſehr erwünſcht kam, indem ſich bei der drückenden Hitze im Juli wieder Krämpfe und Schlafloſigkeit einſtellten. Als nun Goethe im Sommer 1801 in Pyrmont war, faßte Schiller den Entſchluß, an die Oſtſee zu reiſen, um in Dobberan das Seebad zu verſuchen. „Viel Vergnügen," ſchreibt er, „erwarte ich mir zwar nicht von dieſer Reiſe, ja in Berlin fürchte ich peinliche Tage, aber ich muß neue Gegenſtände ſehen, ich muß einen entſcheidenden Verſuch für meine Geſundheit machen; ich wünſche einige gute Theatervorſtellungen, wenigſtens einige vorzügliche Talente zu ſehen. Meine Erwartungen ſind ſo, daß ſie eher übertroffen, als getäuſcht werden können." [1]

Warum dieſe Reiſe, welche nicht ganz einen Monat dauern ſollte, unterblieb, wiſſen wir nicht beſtimmt anzugeben. Sie zog ſich auf eine kleinere zu Körner nach Dresden zuſammen. In ſeinem Notizenbuch finden ſich die Stadien des Weges genau verzeichnet. Er verließ Weimar mit ſeiner Familie und Frau Karoline von Wolzogen, deren Gemahl damals in Rußland abweſend war, am ſechsten Auguſt 1801, kam dieſen Tag bis nach Naumburg, den andern Tag erreichte er Leipzig, übernachtete am achten Auguſt in Oſchatz, und langte am nächſten in Dresden an, von wo die Reiſenden ſich nach dem Körner'ſchen Weinberg in Loſchwitz begaben, wo ihnen der Freund ſein Wohnhaus eingeräumt hatte. Den kleinen Gartenſaal, in dem er ſeinen Don Karlos vollendet hatte, ſah er mit Vergnügen wieder, und er verlebte hier zum letzten Mal glückliche, genußreiche Tage. Alte Freunde und neue Bekannte, die ſchöne Natur und die Kunſt, freundliche Jugenderinnerungen und friſche poetiſche Ideen und Plane wechſelten mit einander ab, ihm dieſen Aufenthalt bei Dresden zu verſchönern und ihn zu erheitern und zu beleben. Bis zum erſten September verweilte er in ländlicher Zurückgezogenheit, und zog dann nach Dresden. Er logirte ſich in die zweite Etage eines in der

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 6, S. 53 f.

Pirnaiſchen Straße nahe bei der Poſt gelegenen Hauſes ein, wo ihn aber das beſtändige Geraſſel der Wagen, welches unaufhörlich ertönte und ſeine Wohnung erſchütterte, bisweilen in hohem Grade ungeduldig machte.[1] Den Abend und müßige Tagesſtunden brachte er in der Körner'ſchen Familie zu, wo ſich die Hausfreunde einzufinden pflegten, unter denen Graf Geßler, der früher preußiſcher Geſandter in Dresden war, die Unterhaltung mit Schiller immer am meiſten in Anſpruch nahm.

Da gerade zu dieſer Zeit der früher abgebrannte Flügel des Weimar'ſchen Schloßes wieder aufgebaut war, hatte der Herzog beſchloſſen, für den großen Saal vier Bilder aus dem Leben Bernhards von Weimar malen zu laſſen. Nun gedachte Schiller, dieſen Helden durch ein Trauerſpiel zu verewigen, und daher ging die Meinung des Herzogs dahin, daß dieſe Bilder zugleich Scenen aus dem Trauerſpiele darſtellen ſollten. Zwei derſelben waren Schiller's Landsmann, dem Maler Hartmann in Dresden, vorläufig übertragen, und es war natürlich, daß der Künſtler die Anweſenheit Schiller's benutzte, um ſich hierüber mit ihm zu beſprechen und zu berathen. Bei dieſer Gelegenheit äußerte nun Schiller, daß er allerdings beabſichtige, dieſen Gegenſtand für die Bühne zu bearbeiten; doch habe die Aufgabe ganz beſondere Schwierigkeiten, da die Geſchichte des Herzogs nicht unmittelbar den Stoff zu einem Drama darbiete, ſondern dieſer erſt geſchaffen werden müſſe. Er habe zwar anfangs die Idee gehabt, die Zeit nach der Uebergabe Breiſach's für ſeine Darſtellung zu wählen, und alles was auf diplomatiſchem Wege zwiſchen dem Herzoge und dem franzöſiſchen Hofe vorgefallen und verhandelt worden wäre — die Zwiſtigkeiten wegen der Beſitznahme Breiſach's, das abgelehnte Anerbieten Richelieu's, dem Herzog ſeine Nichte zur Gemahlin zu geben, die vergebliche Bewerbung deſſelben um die Hand der Princeſſin Rohan, beſonders aber den Unwillen und die Eiferſucht Richelieu's über die Feſtigkeit, Breiſach für ſich zu

[1] Dieſe und die folgenden Nachrichten ſind aus einem Schreiben des Malers Ferd. Hartmann, welches mir Herr Hofrath von Reinbeck mitzutheilen die Güte hatte.

behalten und nicht zur Hälfte durch franzöſiſche Truppen beſetzen zu laſſen, ſo daß der ſtolze und hinterliſtige Kardinal dem Herzog endlich insgeheim Gift beibringen ließ — alles dieſes habe er im dritten und vierten Akt auf die Bühne bringen und dieſe Aufzüge nach Paris verlegen wollen, denn er habe beabſichtigt, die Sache ſo zu behandeln, als hätte Bernhard von Weimar die von ihm abgelehnte Einladung, ſich nach Paris zu begeben, wirklich angenommen. Schiller glaubte, hierdurch müßte das Stück an wahrem dramatiſchem Gehalt, an Mannichfaltigkeit der Situationen und zugleich an Intereſſe gewinnen, ſo wie es durch eine größere Verſchiedenheit von Charakteren mehr Farbe und Kolorit erhalten würde, und er war außerdem der Meinung, daß dieſe in Paris ſpielenden Akte den vorzüglichſten Stoff zu einer maleriſchen Darſtellung darbieten würden. Allein eine ſolche Entfernung von der Geſchichte ſei ihm doch zu bedenklich erſchienen, und er habe daher den Plan vor der Hand in der Hoffnung aufgegeben, daß ihm vielleicht noch eine glücklichere, der Geſchichte angemeſſnere Idee beikommen werde.

So unterblieb dieſes Projekt ganz, wie ſo viele andere, und es erinnert uns an den Vorſatz Goethe's, Bernhard's von Weimar Biograph zu werden, was er aber ebenfalls aufgab, denn des Herzogs Größe beſtehe weit weniger in Thaten, als in großen Entwürfen, in Viſionen eines Reichs, das ihm ſein Heldenmuth habe erwerben ſollen.[1]

Schiller beſuchte während ſeines Aufenthalts bei und in Dresden die Kunſt- und wiſſenſchaftliche Sammlungen, beſonders die Gallerie, ſo wie die Ateliers der vorzüglichſten Künſtler. Bekannte und Unbekannte drängten ſich bei dieſen Beſuchen an ihn, um ſeine geiſtreichen Aeußerungen zu hören und bewunderten ſeine Ideenfülle, manchen Kennern dagegen ſchienen ſeine Urtheile allzuſehr in den Principien der Weimar'ſchen Kunſtfreunde befangen zu ſein. Beſonders intereſſirten und erfreuten ihn die plaſtiſchen Werke im Saal der Mengsſiſchen Abgüſſe. Unter Anderm beobachtete er den Torſo des ſogenannten Salbers im Antikenſaale, die vollkommenſte Arbeit in Marmor, die er noch

[1] K. A. Böttiger's Literariſche Zuſtände u. ſ. w. B. 1, S. 65.

geſehen hatte, mit großem Antheil. Er war jetzt durch die häufigen Kunſtgeſpräche mit Goethe und Meyer und durch die Lektüre ihrer Abhandlungen in den Propyläen ſchon mehr vorbereitet und geſchickt, als früher, ſich bildlicher Kunſtwerke zu bemächtigen. Anſchauungen legten ſich beſtimmend und erweiternd ſeinem mitgebrachten Urtheil unter und bereicherten ihn mit neuen Gefühlen und Ideen. Ungeachtet er ſich ſelbſt noch im Jahr 1803 das Intereſſe und den Sinn für die bildende Kunſt abſprach,[1] hatte er in ihr jedenfalls mehr Ausbildung, als in der Muſik. Die Kunſtanſchauung liegt auch der äſthetiſchen Naturbetrachtung ſehr nahe, welche bei ihm ſtets eine Lieblingserholung und wahre Herzensangelegenheit blieb, ſo ſelten er ſie auch genoß.

Mit einer gewiſſen wehmüthigen Stimmung verließ Schiller mit den Seinigen am fünfzehnten September Dresden, als habe er eine Ahnung, daß er dieſen Ort nicht wiederſehen werde. Die Körner'ſche Familie begleitete die Zurückreiſenden, über Hubertsburg und Hohenſtädt, wo in den beiden nächſtfolgenden Nächten verweilt wurde, nach Leipzig. Und hier war es, wo er am ſiebenzehnten September zum erſten Mal einer, in den Hauptrollen ſehr gelungenen Aufführung ſeiner Johanna beiwohnte, und zugleich in dem Enthuſiasmus des Publikums der mächtigen Wirkung ſeines Genius inne wurde. Als der Vorhang nach dem erſten Aufzug gefallen war, brach die Begeiſterung der Zuſchauer in den allgemeinen Ruf: Es lebe Friedrich Schiller! aus, und Pauken und Trompeten begleiteten den ſich wiederholenden Glückwunſch. Als das Stück beendigt war, strömte alles eiligſt aus dem Schauſpielhaus, um den heraustretenden Dichter in der Nähe zu ſchauen, zu begrüßen, ihm zu danken. Wie nun Schiller erſchien, traten die Verſammelten aus einander, und ließen den Hochgefeierten in ehrfurchtsvoller Stille, mit entblößten Häuptern, durch ihre lange Reihe hindurchſchreiten. Hie und da ſah man einen Vater, eine Mutter ihre Kinder emporheben, und hörte ſie ihnen die Worte zuflüſtern: Der iſt es! Dieſer freie Ausdruck der

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Humboldt, S. 449.

innerſten Verehrung, der reinſten Volksgunſt wurde ihm noch durch die Theilnahme ſeiner mitbeglückten Familie, ſeiner mitempfindenden Freunde erhöhet und verklärt. So hatte ihn ſein erhabener Glaube nicht getäuſcht, da er ſich in ſeiner Jugend, als armer, heimathloſer Flüchtling, an das Herz des deutſchen Volkes warf und von ſeinem Fürſten an die Menſchheit appellirte.

Schon den folgenden Tag reiſ'te Schiller von Leipzig ab, übernachtete in Weißenfels und traf am zwanzigſten September wieder in Weimar ein, wo Madame Unzelmann von Berlin angekommen war, um ihn durch ihre meiſterhafte Gaſtrolle der Maria Stuart zu erfreuen.

Zehntes Kapitel.

Jungfrau von Orleans.

In dem vorigen Kapitel durchliefen wir die äußern Umſtände, unter denen die Jungfrau von Orleans gedichtet wurde. Wir werden jetzt dieſe Tragödie auf ihrem heimathlichen Boden, in der Seele des Dichters, erwachſen ſehen, und aus ihren Elementen muß ſie ſich unſerm Urtheile in Gehalt und Form ſo zuſammenfügen, wie ſie als Kunſtwerk Sinn und Herz erfreut.

Ich knüpfe dieſe innere Bildungsgeſchichte am füglichſten an die Idee des Schickſals an.

Wir haben früher die Schickſalsidee als die religiös aufgefaßte Nothwendigkeit in der Natur der Dinge begriffen, und haben hieraus der antiken Tragödie, die auf dieſem Principe ruht, einen weſentlich religiöſen Charakter zufließen ſehen.[1] Daß Schiller ſelbſt das Schickſal als eine überirdiſche Macht ſich dachte, ſieht man ganz deutlich aus ſeinem Wallenſtein, welches Drama er durch dieſe Idee in eine höhere Ordnung der Dinge zu ſtellen ſuchte. Man erkennt ſeine Anſicht aber auch ſchon ganz beſtimmt aus der Ode,

[1] Siehe Theil 1, S. 312 ff.

die Macht des Geſanges, wo er die Dichtkunſt, welche den Menſchen dem Irdiſchen entreiße, mit dem Schickſal vergleicht, und dieſes als etwas Göttliches charakteriſirt:

„Wie wenn auf einmal in die Kreiſe
Der Freude, mit Gigantenſchritt,
Geheimnißvoll nach Geiſterweiſe
Ein ungeheures Schickſal tritt —
Da beugt ſich jede Erdengröße
Dem Fremdling aus der andern Welt,
Des Jubels nichtiges Getöſe
Verſtummt, und jede Larve fällt,
Und vor der Wahrheit mächt'gem Siege
Verſchwindet jedes Werk der Lüge.
So rafft von jeder eiteln Bürde,
Wenn des Geſanges Ruf erſchallt,
Der Menſch ſich auf zur Geiſterwürde,
Und tritt in heilige Gewalt;
Den hohen Göttern iſt er eigen ꝛc.“

Während Schiller in allen Jugenddramen ſich auf dem Grund der Freiheit im Kreiſe des Sittlichen, Politiſchen, Leidenſchaftlichen, kurz innerhalb der weltgeſchichtlichen Formen des natürlich Menſchlichen gehalten hatte, betrat er mit ſeinem Wallenſtein zuerſt einen religiöſen Standpunkt, indem er die ganze Handlung ſogar mehr durch eine geheimnißvolle himmliſche Macht bewegt werden ließ, als durch den Helden ſelbſt. Es war natürlich, daß er dieſen neuen tragiſchen Styl, den er mit ſo ernſter Anſtrengung und gründlichen Studium ſich errungen, und den er ſo glänzend bewährt hatte, nicht ſogleich wieder aufgab, ſondern ſich in der eingeſchlagenen Laufbahn, bis er ſie durchmeſſen, fortbewegte. Wie er nun die Schickſalsvorſtellungen in ſeine Maria Stuart einſpielen ließ, iſt ſchon früher nachgewieſen worden. Er gab aber dem religiöſen Element, in welches ihn die antike Schickſalsidee eingeführt hatte, in der Maria Stuart auch dadurch Ausdruck, daß er den religiöſen Glauben und eine fromme Geſinnung innerhalb der Formen der katholiſchen Kirche zum Hauptbeſtandtheil des Charakters der ſchottiſchen Königin machte, und ſie durch die heiligen Gebräuche dieſer Kirche entſündigt werden ließ. In

der Jungfrau von Orleans ging er noch weiter und machte die überirdiſche Welt nach der Auffaſſung des Mittelalters zur Triebfeder der dramatiſchen Handlung, wie im Wallenſtein das antike Schickſal. Er ließ, wie ein Kritiker ſagt, das Schickſal als göttlichen Willen nach der Denkweiſe der mittlern Zeit mit aller Macht des griechiſchen Pathos eintreten. In der Maria iſt das Ueberirdiſche als Glaube in das menſchliche Gemüth gelegt, und wirkt pſychologiſch als Ueberzeugung, und ſelbſt in den Verſöhnungshandlungen im fünften Akte nur durch den Glauben: die ganze Tragödie beginnt und vollendet ihren Weg innerhalb der Sphäre des Natürlichen. Das Ueberirdiſche ſelbſt ſtellt ſich uns nur als menſchliche Seelenerſcheinung dar. In der Johanna greift das Ueberirdiſche in die dieſſeitige Welt beſtimmend ein, und wirkt in wunderbarer Weiſe als eigene ſelbſtſtändige und entſcheidende Macht.

Iſt aber die Maria im Geiſte des Katholicismus der modernen Zeit, die Johanna im Geiſte des Mittelalters gedichtet, ſo ſind hiermit die zwei Hauptformen, welche der katholiſche Glaube überhaupt im Allgemeinen geſchichtlich durchlief, dramatiſch behandelt. Denn wenn auch die Einrichtungen der katholiſchen Kirche im Ganzen unverändert geblieben ſind, ſo haben ſich doch die Religionsideen ihrer Angehörigen mehr oder weniger aus der Wunderwelt und dem Reiche des Unmöglichen in die unangefochtene Stätte des Gemüthes zurückgezogen, und troß der gleichen Formen hat die katholiſche Weltauffaſſung der neuern Kultur und den Rückwirkungen des Proteſtantismus nicht widerſtehen können. Mit ächt poetiſchem Geiſte und freier proteſtantiſcher Geſinnung verherrlichte Schiller zuerſt den Katholicismus der neuern und dann den der mittlern Zeit. Indem er den tiefen und wahren Gehalt beider Vorſtellungen künſtleriſch geſtaltete, machte er denſelben zur Verklärung des erſten dramatiſchen Gemäldes und zum Träger des zweiten.

Erinnern wir uns, durch welche Verhältniſſe Schiller zur Schickſalsidee geführt wurde,[1] ſo liegt es klar am Tage, wie er vom antik Religiöſen im Wallenſtein zum modern

[1] Siehe Theil 4, S. 11 ff.

Religiöſen des katholiſchen Glaubens in der Maria Stuart und zum romantiſch Religiöſen in der Jungfrau von Orleans übergehen konnte. Es iſt hier Eine Grundbewegung und ein inniger Zuſammenhang, und dennoch macht jedes dieſer Dramen ein eigenes Genre aus. Im Wallenſtein herrſcht die überirdiſche Macht als antikes Schickſal; in Maria Stuart lebt ſie in dem Glauben der ſchottiſchen Königin und durch ihn; in der Johanna von Orleans bringt ſie als Gottheit wunderkräftig den Glauben an ſich ſelbſt hervor und handelt durch das prophetiſche Heldenmädchen. Im erſten und letzten Stück ſind Kräfte in Bewegung geſetzt, welche den Naturzuſammenhang überſteigen; das erſte Stück iſt gewiſſermaßen eine Schickſalstragödie, das letzte eine Wundertragödie. In der Maria ſteigt alles Religiöſe nur aus den Tiefen der menſchlichen Seele hervor, iſt durch den Glauben vermittelt. Nur in der Ferne erklingen einige bedeutungsvolle Stimmen des Verhängniſſes.

Wenn wir haben früher zwei Grundgeſtalten der Tragödie, eine antike und eine moderne, welche man auch die religiös-mythiſche und die hiſtoriſche nennen könnte, feſtſtellten, je nachdem der Held im Kampf mit dem ewigen Schickſal oder mit den feſten Formen der bürgerlichen Ordnung untergeht,[1] wie beſtimmen wir nach dieſem Princip den Charakter der drei Stücke, von denen wir ſprechen?

Von ſelbſt verſteht es ſich, daß die Maria Stuart im Weſentlichen ein modernes Drama iſt, obgleich das partikular Perſönliche allzuſehr überwiegt, und es ſich nicht genug hervorſtellt, daß die Königin im Konflikt mit den größten Völker- und Weltverhältniſſen ihren Untergang findet. Das religiöſe Element iſt in die natürlichen Aeußerungen ihres Gemüthslebens eingeſchloſſen.

Indem aber Schiller das antike Schickſal in dem neuern Drama wieder herſtellen wollte, brachte er es im Wallenſtein und in der Jungfrau von Orleans noch nicht weiter, als zu einer Verbindung des antiken mit dem modernen Princip. Im Wallenſtein nämlich behielt er, wie ich

[1] Siehe Theil 1, S. 312 ff.

nachgewieſen habe,[1] wahrſcheinlich zum Theil unabſichtlich und durch die Tendenz des Ganzen gezwungen, aus der frühern Anlage die neuere dramatiſche Grundidee eines Kampfes mit beſtehenden Weltformen neben dem alten Princip bei. In der Johanna dagegen iſt die Schickſalsmacht zu einem wunderthätigen Eingreifen des göttlichen Willens umgebildet, und die Jungfrau fällt nicht, wie die alten Helden, im Streit mit dieſem chriſtlichen Schickſal der Vorſehung, ſondern „Gottes dunkler Schickung“ fromm ergeben, verfolgt ſie einen großen politiſchen Zweck, für welchen ſie ſiegend untergeht. Die Tragödie hat in ſo fern einen antiken Gehalt, als in ihr das geheimnißvolle wunderbare Walten einer überirdiſchen Macht in menſchlichen Dingen veranſchaulicht wird, und der göttliche Wille, wenn auch nur vorübergehend, in eine höchſt tragiſche Kolliſion mit den tiefſten menſchlichen Empfindungen der heiligen Jungfrau tritt. Aber ihre Thaten ſelbſt gehen auf einen großen volksthümlichen Gegenſtand, auf die Befreiung Frankreichs und die Thronerhebung des rechtmäßigen Herrſchers. Der Kampf für dieſen erhabenen Zweck iſt der Hauptinhalt der Tragödie, und dieſe gehört in ſo weit offenbar der modernen Gattung an.

Wenn in dieſer Beziehung beide Dramen innig verwandt ſind, ſo treten ſie wieder in einer andern Rückſicht auseinander. In der Jungfrau von Orleans iſt alles raſcher Entſchluß und kühn begeiſterte That, obgleich der Wille der Heldin nicht ſelbſt die tiefſte Quelle ihres Thuns iſt, ja ſie ſpäter ihren menſchlichſten Trieb bezwingen muß, um ihre Miſſion zu erfüllen. Bei Wallenſtein dagegen finden wir überall ein reflektirendes Zaudern und eine lähmende Unſchlüſſigkeit, bis er ſich endlich durch das umſtrickende Schickſal zum Handeln gezwungen ſieht. Hierdurch hat Wallenſtein eine größere Aehnlichkeit mit Maria Stuart, welche gar nicht zu handeln, ſondern nur zu leiden und zu dulden vermag, und dieſe letzte Tragödie bildet gegen unſer Trauerſpiel den ſtärkſten Gegenſatz. In jenem Stücke ſchmachtet

[1] Siehe Theil 4, S. 31 ff.

eine Unglückliche im Gefängniſſe, in dieſem ſehen wir die Führerin eines großen Völkerkrieges.

„Bis jetzt noch iſt alles nur ein mächtiges Streben der Kräfte in unſerer Poeſie,“ ſagt ein Kritiker, „und ſo wird gewiſſermaßen jedes genialiſche Werk ſich ſelbſt ſeine eigene Gattung.“ Dieſes allgemeine Urtheil gilt ganz eigentlich von Schiller's unnachläßlichem Suchen nach dem Beſten und von dieſen Dramen. Alle drei ſind vom Standpunkte ihres Urhebers aus nichts, als verſchiedenartige Verſuche des idealiſirenden Dichters, für den tragiſchen Kothurn der neuern Zeit die reinſte Form und den edelſten Gehalt zu gewinnen. Sein Zweck bei allen dieſen Kunſtwerken war, „dem Drama durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung Luft und Licht zu verſchaffen.“[1] Es konnte ihm jetzt nicht mehr wie ehemals darum zu thun ſein, durch ſententiöſe Stellen Eindruck zu machen und durch glänzende Partien zu beſtechen, oder durch das Feuer, womit ſeine Helden ſeine eigenen ſittlich politiſchen Ueberzeugungen vortrugen, hinzureißen. Sein Augenmerk war überhaupt nicht mehr vorzugsweiſe auf den Inhalt gerichtet. Nachdem er ſeit ſeinem Don Karlos in der rhythmiſchen Sprache einen ſchönern Leib für ſeinen Dialog gefunden hatte, war er unaufhörlich bemüht, auch durch andere Hülfsmittel die Großheit der griechiſchen Tragödie auf unſere Bühne zurückzuführen und das Ideale ſymboliſch zu geſtalten. Denn ſowohl das Walten des antiken Schickſals, als die Frömmigkeit des gottergebenen Gemüths und die Entſündigung durch Beichte und Abendmahl, als endlich die Wunder der göttlichen Weltregierung ſind eigentlich in dieſem Kunſtgebrauch nur Andeutungen ewiger Ideen, Symbole unſerer idealen Betrachtung der Dinge. Es ſind nur verſchiedene Einheiten, aus denen er ſeine Schöpfungen entfaltete, aber er ſchlug dieſe mehrfachen Wege aus dem einen und demſelben Beſtreben ein, um ſeinen Stücken in allen ihren Theilen eine ideal poetiſche Geſtalt zu geben. Dieſem Triebe genügte er in jedem folgenden Drama in höherm Grade, und die Jungfrau von Orleans

[1] Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 396.

iſt ohne Frage am meiſten von der proſaiſchen Wirklichkeit entfernt. Während der Dichter im Wallenſtein, wo er ſich auf Goethes ſtillen Einfluß eines genauen Studiums der Natur befließ, dieſer Richtung nur in der idealiſchen Liebesepiſode und in der Einführung der Schickſalsidee einen Ausdruck geben konnte, in der Maria Stuart aber nichts dargeſtellt werden konnte, als die religiöſe Verſöhnung eines liebenswürdigen, ſeine frühern Vergehungen büßenden Weibes, iſt in unſerer Tragödie ein gotterfüllter Charakter die Hauptperſon.

Wenn man alſo einwenden wollte, daß die Wunder die Täuſchung aufheben, ſo würde Schiller antworten, daß er gerade dieſes bezweckt habe. Schlegel bemerkt richtig, das Wunderbare habe den Vorzug zugleich geglaubt und nicht geglaubt zu werden, geglaubt in ſo fern es ſich auf den Zuſammenhang mit andern Meinungen ſtütze, nicht geglaubt, indem man ſich doch niemals durch eine ſo unmittelbare Theilnahme hinein verſetze, als in dasjenige, was die Farbe des alltäglichen und benachbarten Lebens an ſich trage. Das Wunderbare leiſtet ihm hier in hohem Grade das, was er im Prolog zu Wallenſtein's Lager ſchon vom — Reime rühmt.[1] Die Täuſchung, welche die Muſe ſchafft, wird durch das Wunderbare in einen „aufrichtigen Schein" verwandelt; und indem daſſelbe ſogar das tiefſte Pathos in leichterm Spiele bewegt und uns ſo gegen den bloßen Stoff gleichgültiger macht, bringt es die ächt poetiſche Stimmung hervor. Wir fühlen uns zugleich mächtig ergriffen und erſchüttert, aber unſerer Freiheit ſind wir nicht beraubt, denn wir wiſſen es, daß der Gegenſtand unſerer Rührung nur ein Spiel iſt.

Hieran ſchließt ſich die Frage, warum Schiller ſein Werk eine romantiſche Tragödie nannte, was er aber nicht in der erſten Ausgabe des Taſchenkalenders für 1802, ſondern erſt ſpäter that, als er es mit ſehr wenigen Abänderungen[2] in ſein „Theater" aufnahm. Er wollte hierdurch den richtigen Geſichtspunkt der Beurtheilung angeben, und willkührliche, nicht

[1] Vergleiche Theil 3, S. 391.

[2] Nachleſe zu Schillers Werke (bei Cotta 1840) B. 3. S. 287 ff.

aus dem Gedicht ſelbſt genommene Anſprüche abwehren. Das Drama hieß er nicht deßwegen romantiſch, weil es uns überhaupt in eine Wunderwelt verſetzt, denn das Wunderbare erſtreckt ſich auch durch die epiſche und dramatiſche Dichtung des Alterthums. Und auch von dem Modernen dachte ſich der Dichter ohne Zweifel das Romantiſche ſeinem Gehalte nach ganz geſchieden, indem, wie wir aus den Göttern Griechenlands wiſſen, die moderne Zeit vom Wunderbaren eben ſo entblößt iſt, als die moderne Poeſie, in welcher ſich dieſe Zeit ſpiegelt. Nur in der Mitte zwiſchen dem Antiken und Modernen liegt das Romantiſche. Das wunderbare Eingreifen der überſinnlichen Welt muß nach der katholiſchen Denkweiſe des *Mittelalters* dargeſtellt werden, wenn die Dichtung den Namen des Romantiſchen tragen ſoll! Nur in der katholiſchen Religion der mittlern Zeit iſt das Wunderbare die Quelle des Romantiſchen, wie, nach einer frühern Bemerkung,[1] aus demſelben Grunde *der Kampf mit dem Drachen* eine Romanze genannt wurde. Es könnte aber auch gefragt werden, warum die Jungfrau von Orleans allein eine *Tragödie*, und nicht, wie alle anderen Stücke derſelben Gattung ein Trauerſpiel heiße. Es iſt nicht zu bezweifeln, daß Schiller durch dieſen griechiſchen Namen das antike Element in ſeinem Drama ſchon zum voraus andeuten wollte, in welchem der chriſtliche Gotteswille in der Weiſe des alten Fatums ſchaltet. Eine gewiſſe Verbindung des Antiken mit der chriſtlichen Weltanſchauung des Mittelalters iſt alſo ſchon auf dem Titel ausgeſprochen.

Wenn Schiller in ſeinem Geiſterſeher, im Sinne der Verſtandesaufklärung des achtzehnten Jahrhunderts die Wunder als Werke des Wahnes und des Betruges behandelte, ſo gibt er ihnen in dieſer Tragödie im Geiſte des Glaubens der mittlern Zeit für Religion und Poeſie ihre Rechte wieder zurück. Das Geiſterreich und die natürliche Welt, Himmel, Hölle und Erde, Dämoniſches und Menſchliches, ſtehen hier in einer ſichtbaren Verbindung, übernatürliche Weſen greifen unmittelbar in das Leben ein, und dieſe Doppelwelt welche

[1] Siehe Th. 3, S. 339.

ſich überall begegnet und durchdringt, iſt ſogar, wie wir unten ſehen werden, in den Charakter der Johanna ſelbſt gelegt. Aus heiligen Mythen ſchöpften die griechiſchen Dichter ihre tragiſchen Stoffe, auf chriſtlichem Wunderglauben errichtete der neue Poet ſein ideales Gebäude.

Die Art, wie die beiden Welten des Wunders und der Natur in einander verſchmolzen ſind, beweiſ't den großen Kunſtverſtand des Dichters. Wenn er einerſeits durch eine kraftvolle Darſtellung der Wunder die gemeinen Geſetze der Phyſik gleichſam aufhebt, und über die wirkliche Erſcheinungswelt hinaus der ahnenden Seele den Blick in ein Doppelreich eröffnet, wo gute und böſe Weſen geheimnißvoll weben und ſchalten; ſo weiß er dem Wunderbaren ſelbſt dadurch Glauben zu verſchaffen, daß er es überall nur auf einem gehörig zubereiteten Boden emporſprießen läßt, daß er es möglichſt wie ein reales Naturprodukt behandelt, daß er die Uebergänge des Natürlichen und Uebernatürlichen verwiſcht und daß er den Kauſalnexus, den er in dem Inhalt ſeiner Geſchichte bisweilen überhüpft, in der Form ſeiner Darſtellung mit deſto ſtrengerer Stätigkeit durchführt. Er hat hierdurch das Fabelhafte vor der Ausartung in das Phantaſtiſche bewahrt.

Im Magazin für Literatur des Auslandes äußert ſich, wenn ich nicht irre Marnier, die Johanna eigne ſich nur zu einer epiſchen, nicht zu einer dramatiſchen Heldin. „Als poetiſche Geſtalt, als poetiſcher Charakter,“ behauptet der Kritiker, „ſteht Johanna d'Arc zu ſehr in der Sphäre des Wunderbaren und hat nicht Realität, wir möchten ſagen, nicht Leibhaftigkeit genug, für eine wahrhaft dramatiſche Handlung. Eine Heldin, die augenſcheinlich von höhern Mächten geleitet wird, die nicht aus ſich, ſondern aus göttlicher Eingebung ſpricht und handelt, kann unvergleichlich ſchön und erhaben ſein, aber nimmermehr als Hauptperſon eines Drama's daſſelbe füllen und tragen. Der Gegenſtand des Drama's iſt menſchliche Leidenſchaft und menſchliches Geſchick; die Jungfrau aber geht wie ein Engel über die Bühne, in gotterfüllter Extaſe, hinausgehoben über gewöhnliches menſchliches Empfinden. Mit

einem Wort, ſie ſteht ganz außer Verhältniß zu allen dramatiſchen Umgebungen; ſie iſt die Kraft Gottes, ſichtbar auf die Bühne hingeſtellt, und neben ihr ſchwinden Freund und Feind, Könige und Kriegshelden, Karl, Dünois und Talbot, zu machtloſen Figuren herunter. Aus dieſen Gründen gehört Johanna eigentlich in ein Epos; das Excentriſche, Wunderbare, das Weitausgreifen der Phantaſie und Schwärmerei, das Walten übermächtiger Weſen, eignet ſich ganz für das epiſche Gedicht, es hat Raum und Mittel ſolchen Stoff zu verarbeiten."

Ohne den letztern Ausſpruch zu bezweifeln, wird ſich im Folgenden auf's klarſte hervorſtellen, daß Schiller's Genius aus dem Wundermädchen wirklich eine leibhaftige tragiſche Geſtalt zu ſchaffen verſtand.

Eigentlich ſind der Marquis Poſa, die Königin Eliſabeth, Max und Thekla größere Wunder, als das Wundermädchen von Orleans. Denn bei jenen Perſonen liegt das Wunderbare in ihrer innern Natur und erſcheint als etwas Ungereimtes, bei dieſer Geſtalt liegt es in dem Verhältniß zum Unſichtbaren, welches ſeinem Weſen nach unbegreiflich iſt. Wie kamen jene Menſchen in ihrer Zeit zu ihrer idealen Weltauffaſſung? Wie bildete ſich bei ihrer Umgebung die kühne Größe des Charakters, die himmliſche Reinheit der Geſinnung? Darüber ſagt der Dichter kein Wort oder deutet nur Unzulängliches an.[1] Dagegen iſt der Charakter und das ganze Unternehmen der Johanna auf das beſte und vollſtändigſte motivirt, und während beinahe alle frühere idealiſche Figuren des Dichters durchaus ſubjektiv und lyriſch gehalten ſind, gelang es ihm auf eine überraſchende Weiſe, dieſem, der Wirklichkeit beinahe ganz entriſſenen Weſen eine feſte Selbſtſtändigkeit zu geben. Johanna iſt in ihrer Art eben ſo gut oder noch beſſer gezeichnet, als die Königin Maria Stuart.

Der Vater der Jungfrau iſt ein biederer, liebevoll geſinnter, und nicht unedler Mann,[2] welcher ſeine Tochter Louiſon ihrem armen Bewerber nicht verweigert:

[1] Siehe Theil 4, S. 52.

[2] In einem untergeſchobenen Briefe Schiller's wird der Vater Thibaut

„Claude Marie, Ihr ſchweigt,
Und meine Louiſon ſchlägt die Augen nieder?
Werd' ich zwei Herzen trennen, die ſich fanden,
Weil Ihr nicht Schätze mir zu bieten habt?"

Aber als ein ungebildeter Menſch iſt er von den gewöhnlichen düſtern Religionsvorſtellungen der Zeit beherrſcht und als eine tiefgrübelnde melancholiſche Natur ſetzt er bei Andern, ſelbſt bei ſeiner jüngſten Tochter immer das Schlimmſte voraus. Sein Glaube an böſe Geiſter mußte ſich in der edel organiſirten Seele der Johanna zu einem hohen Offenbarungsglauben ausbilden — wie, wenn es erlaubt iſt, die Dichtung aus der Geſchichte zu erklären, in Schiller ſelbſt ſich die Bizarrerie ſeines Vaters zur Originalität läuterte. [1] Die Schwärmerei der Zeit, die Myſtik der katholiſchen Kirche, die Einſamkeit und die einfache Beſchäftigung des Hirtenlebens nährten die Knoſpe, bis ſie ſich bei der wachſenden Noth Frankreichs zur Blüthe öffnete. Wohl mag der Dichter dadurch, daß er die Johanna, welche der Geſchichte zu Folge ſich in Dom Remy vorzüglich mit häuslichen Arbeiten

eine gemeine Natur und ein ſchwarzgalliger Menſch genannt, ſiehe Schiller's auserleſene Briefe von H. Döring. Seite 372. Dieſer Brief iſt zuerſt in der Minerva für das Jahr 1812, Seite 52, von Böttiger mitgetheilt, welcher bevorwortet, er ſei ſo glücklich geweſen, handſchriftliche Geſtändniſſe des Dichters zu erhalten, die aus zwei Briefen an einen Freund genommen ſeien, der ihm in der Unterhaltung einige ſeiner Zweifel vorgetragen hatte. Nun hat aber Böttiger's Sohn, von jenem angeblichen Briefe gewiß nichts wiſſend, in „Böttiger's literariſchen Zuſtänden und Zeitgenoſſen," Theil 1, Seite 125, aus ſeines Vaters Nachlaß: „Bemerkungen über die Jungfrau von Orleans aus Schillers Munde, den 26. November 1801" mitgetheilt, welche beinahe wörtlich mit jenem Briefe übereinſtimmen. So iſt es denn nicht zu bezweifeln, daß Böttiger aus dieſen zu Papier gebrachten Geſprächen mit Schiller, in viel ſpäterer Zeit jenes angebliche Fragment aus Schiller's eigener Feder, um ſeinen Bildererklärungen in der Minerva noch ein beſonderes Anſehen zu verſchaffen, ſelbſt fabricirte. Dieſen Aeußerungen iſt alſo überhaupt kein unbedingtes, am Worte haftendes Zutrauen zu ſchenken, und Schiller bezog, wie H. Viehoff in einem mir mitgetheilten ſchätzenswerthen Manuſkript über unſere Tragödie richtig bemerkt, die gemeine Natur nur auf Thibaut's Auffaſſung der dämoniſchen Gemüthsart ſeiner Tochter.

[1] Siehe Theil 1, S. 7.

beſchäftigte, als Schäferin darſtellte, hierbei auch beabſichtigt haben, ſeinem Drama eine romantiſche Farbe zu geben, weßwegen er auch im Prolog die drei Bewerber als Schäfer, und nicht als Landleute aufführt. Hauptſächlich aber verſicherte er ſich hierdurch des Vortheils, die Empfindungs- und Denkweiſe Johanna's pſychologiſch zu begründen. [1] Sie ſelbſt beruft ſich ja darauf, daß Gott einſt den frommen Knaben Iſai's, den Hirten, ſich als Streiter auserſehen, und daß er ſtets ſich den Hirten gnädig bewieſen. Mit Nachdruck und wiederholt wird auf einen uralten Zauberbaum (den Schiller aus einer Buche in eine Eiche verwandelt hat) aufmerkſam gemacht, damit man ſehe, daß die Sagen, welche an dieſen Baum ſich knüpften, ein Hauptmoment in der prophetiſchen Erziehungsgeſchichte der empfänglichen Johanna waren. Ihr Vater ſagt im Prolog:

„Denn nicht geheuer iſt's hier; ein böſes Weſen
Hat ſeinen Wohnſitz unter dieſem Baum
Schon ſeit der alten grauen Heidenzeit.
Die Aelteſten im Dorf erzählen ſich
Von dieſem Baume ſchauerhafte Mähren“ ꝛc.

Wo aber der niedrigere, nur der religiöſen Angſt zugängliche Sinn allein das Böſe wittert, da empfängt die beſſere Natur die reinſten Einflüſſe. Johanna nennt in ihrer Erzählung vor dem König (Akt 1, Scene 10) denſelben Baum eine heilige Eiche —

„Durch vieler Wunder Segenskraft berühmt;
Und in der Eiche Schatten ſaß ich gern,
Die Heerde weidend, denn mich zog das Herz.“ ꝛc.

Doch der Eiche gegenüber ſteht auch

„Ein uralt Muttergottesbild, zu dem
Der frommen Pilgerfahrten viel geſchahn.“

Dom Remy iſt alſo ein Wallfahrtsort, wo ſich Johanna's Seele ſchon von Kindheit an mit religiöſen Vorſtellungen und Ahnungen füllen mußte.

[1] Dieſe Bemerkung iſt aus dem oben angeführten Manuſkript H. Viehoff's, welches an ſchlagenden Anſichten reich iſt.

In das abgelegene Dorf, welches bisher noch vor den Kriegsgreueln verſchont geblieben, dringt die Kunde von dem Siegesglücke der Engländer, welche Frankreich den fremd gebornen Herrn aufzwingen wollen, „der das Volk nicht liebt.“ — Der König von Frankreich nämlich, erklärte ſich Schiller ſelbſt in der angeführten Unterredung mit Böttiger, war damals der Schutzgott des Bürgers nnd Landmanns gegen die ſtolze Gewalt der Vaſallen und des Adels. Darum ſchon mußte er der Schäferin Johanna in einem milden, heilbringenden Lichte erſcheinen, und darin glaubte der weiſe Dichter einen Zug der weiblichen Natur durchgeführt zu haben, daß Johanna, welche das Königreich als Abſtraktum gar nicht faſſen konnte, ſich immer nur den guten, liebenswürdigen König bei allen ihren Anſtrengungen als letzten Zweck dachte. Der Prophet Poſa konnte nur für ein Weltreich glühen, die Prophetin Johanna, wenn ſie nicht die Schranken eines Weibes, wenigſtens ihrer Zeit, überſchritt, vermochte nur die Wiederherſtellung früherer Zuſtände zu beabſichtigen und ihre Berufung nicht an die Idee des Staates, ſondern in kindlich patriarchaliſcher Weiſe nur an eine verehrte Perſon zu knüpfen. Man ſieht, daß es hierdurch dem Dichter von vornen herein geboten war, den König Karl VII. als einen volksfreundlichen und liebenswürdigen Menſchen zu ſchildern, und daß eine gewiſſe Verherrlichung des Königthums, die allen bisherigen Stücken Schiller's fremd iſt, ſich nothwendig an den Hauptcharakter der Tragödie knüpfte. Wir erkennen es deutlich an der Weiſe, wie das Mädchen ihre Königsliebe ausſpricht, daß ſie dieſelbe aus dem Umgang mit den Landleuten ihres Dorfes eingeſogen hat. Am Ende des dritten Auftrittes des Prologes iſt es der König —

„Der den heil'gen Pflug beſchützt,
Der die Trift beſchützt und fruchtbar macht die Erde.
Der die Leibeignen in die Freiheit führt,
Der die Städte freudig ſtellt um ſeinen Thron —
Der dem Schwachen beiſteht und den Böſen ſchreckt.“ ꝛc.

Kurz, Johanna liebt und verehrt den König nur aus den

Gründen, weßwegen er dem Bauern- und Bürgerſtande theuer iſt, und bleibt in den Vorſtellungen ihres Standes. Hierbei iſt jedoch nicht zu läugnen, daß in der eben angeführten Stelle Johanna in Schiller'ſcher Weiſe idealiſirt und in ihrem Lobe von einer beſtimmten Perſon wirklich zu dem König in Abſtrakto übergeht,[1] beſonders wenn ſie vom Könige rühmt, daß er den Neid nicht kenne, weil er der Größte ſei, daß er ein Engel der Erbarmung ſei auf der feindſel'gen Erde.

In inbrünſtigem Gebet fleht das Landmädchen die Mutter Gottes an, den populären König zu erhalten (Akt 1, Scene 10). Aber wie? hat dieſe denn nicht, als unbefleckte Magd, den Herrn geboren, und iſt ſie nicht ſelbſt zum Himmelsglanze erhöht worden? Die katholiſche Kirche erweckt und erhält die Ueberzeugung, daß die reine Jungfräulichkeit jedes Herrliche auf Erden vollbringe. In dieſer andachtsvollen, erhöhten Stimmung erſcheint ihr unter der Wundereiche, wo ihr ſchon ſo oft der Traum ein verlornes Lamm gezeigt hatte, die Heilige — wie Johanna ſelbſt, als Schäferin gekleidet, nur noch mit Fahne und Schwert, die ſie ihr anbietet, und in Himmelsglanz aufſteigend, wodurch ſich der Jungfrau ihr eigener Lohn vor Augen ſtellt, wenn ſie gehorcht. In ſeiner Quelle fand Schiller, daß ihr die Heiligen Michael und Gabriel erſchienen ſeien; und er ging wohl deßwegen von den geſchichtlichen Nachrichten ab, weil dieſe Heiligen zu partikuläre, unbekannte Weſen ſind, und die Erweckung der franzöſiſchen Jungfrau durch die bibliſche beſſer und poetiſcher motivirt iſt. So beſchränkt er auch die zahlreichen Erſcheinungen, welche die hiſtoriſche Jeanne d'Arc gehabt hatte, auf die heilige Dreizahl. Beiläufig ſei hier noch bemerkt, daß ſie in der Abſchiedsrede am Ende des Prologes, im Widerſpruch mit ihren ſpätern Ausſagen, die Berufung von Gott ſelbſt erhalten haben will, welcher aus den Zweigen des Druidenbaumes zu ihr geſprochen, etwa wie Zeus ſeinen Willen durch das Rauſchen der Blätter der dodonäiſchen Eichen kund gab.

[1] Viehoff am angeführten Orte.

So iſt dem Göttlichen der Weg auf's beſte gebahnt, ehe es in dem Leben der Jungfrau wirkſam wird. Dieſes Göttliche aber will der Dichter als ſolches aufgefaßt und nicht menſchlich erklärt wiſſen. Deßwegen nahm er manche Wunder auf, welche durchaus aller natürlichen Auslegung widerſtreben, wie z. B. ſogleich im Vorſpiel die drei Träume, in welchen Thibaut ſeine Tochter auf dem königlichen Thron zu Rheims ſitzen ſah — ein Traumgeſicht, das ſich um ſo mehr als reines Wunder gibt, weil Thibaut ſelbſt es ſich ſymboliſch deuten muß, um an ſeine Erfüllung glauben zu können. Die Gotterfüllte iſt jetzt ihres höhern Berufs gewiß, den ſie aber ſtill verſchloſſen im Herzen bewahrt, bis die Stunde der Entſcheidung ſchlägt. In dem Helme, welcher auf eine ſeltſam abentheuerliche Weiſe von einer Zigeunerin („Bohemerweib“) dem Landmann Bertrand aufgedrungen wird, empfängt ſie das verſprochene, längſt erwartete ſichtbare Zeichen ihrer Sendung. Mit den Worten: „Mein iſt der Helm, und mir gehört er zu“ rc. reißt ſie ihn an ſich. Sie hört von der Belagerung der Stadt Orleans, um die ſich der Krieg zuſammen zieht. Da ſetzt ſie den Helm auf, fühlt ſich von Götterkraft berührt, von Muth und Glauben durchflammt. Sie vernimmt, daß der Ritter Baudricour dem König mit ſechszehn Fähnlein zu Hülfe ziehe, und der Geiſt gibt ihr es ein, daß ſie Orleans zu befreien habe. Dieſe Eingebung hat ſie erſt jetzt, während ihr die Offenbarung, daß ſie den König in Rheims krönen müſſe, ſchon früher geworden war. Wenn ſie bisher, in ſich verſenkt, auf nichts achtete, was um ſie vorging, eröffnet ſich jetzt ihre tiefe Seele zu dem reichſten Strome prophetiſcher Vorausſicht, und die religiöſe Begeiſterung, von der ſie ganz voll iſt, thut ſich in hinreißender Beredtſamkeit kund. Ein unwiderſtehlicher Geiſt treibt ſie von der Heimath fort, reißt ſie ins Kriegsgewühl hinein.

Dieſes Alles ſtellt der Dichter in dem Prologe dar, welcher mit dem Wallenſteiniſchen Vorſpiel darin übereinſtimmt, daß er ſich in einer niedrigeren Geſellſchaft und Situation hält, aber ſich von demſelben hauptſächlich dadurch unterſcheidet, daß er nicht allein Expoſition iſt, ſondern zugleich

die Handlung eröffnet. Daher kann er füglich als erſter Akt der ganzen Tragödie betrachtet werden, deren religiöſer Charakter ſchon durch die Wundereiche und das Heiligenbild ſogleich ſymboliſch vor Augen geſtellt wird.

Schon in dem Prolog ſtellt ſich Johanna als eine höhere Natur dar, wie ſie ſich ſpäter bewährt. Was ihr der Vater vorwirft, daß ſie vor Tagesanbruch und um Mitternacht ihr Lager verlaſſe und zu ganzen Stunden unter dem Druidenbaum ſinnend ſitze, wird im Allgemeinen durch ihre ſpätere Erzählung vor dem König beſtätigt. Um der innern Prophetenſtimme Gehör zu geben, um die himmliſchen Geſichte zu ſchauen, ſonderte ſie ſich von den Hirtenmädchen des Thales ab, fühlte ſie ſich in dem eignen Vaterhauſe wie eine Fremde, ungeachtet ſie den ältern Schweſtern freudig dient und in ſtillem Gehorſam die ſchwerſten Pflichten übt. Es tritt jetzt noch keine Spur von liebender Anhänglichkeit aus ihr hervor, und ihr Freier Raimond verehrt ſie mehr, als er ſie liebt, ſie ſcheint ihm etwas Höheres zu bedeuten und aus andern Zeiten zu ſtammen. So ſehr hält das Dämoniſche die rein menſchlichen Triebe und Gefühle in ihr gebunden, und ſie ſteht im Widerſpruch mit ihrer Jugend, mit ihrer weiblichen Natur! Ihr Vater ſagt von ihr:

„Das Herz gefällt mir nicht, das ſtreng und kalt
Sich zuſchließt in den Jahren des Gefühls.“

Sie ſpricht im Prolog weder zu ihren Schweſtern noch zu ihrem Vater ein einziges Wort, und würde gegen ſanftere Stimmungen ganz verſchloſſen erſcheinen, wenn der Dichter dieſer Kälte gegen Menſchen nicht eine rührende Empfänglichkeit für die Natur beigemiſcht hätte. Den Bergen, den geliebten Triften und andern Naturgegenſtänden ihres Wohnorts, ſo wie ihren Lämmern ruft die ſcheidende Hirtin ein Lebewohl zu, während ſie die Ihrigen ohne Bedauern, ja ohne derſelben in dem Abſchiedsmonolog auch nur einmal zu erwähnen, zurückläßt.

Durch das hartnäckige, geheimnißvolle Schweigen, welches Johanna im Prolog beobachtet, bezeichnet ſie der

Dichter im ſtärkſten Gegenſatz mit ihrer Umgebung von vornen herein als das außerordentliche Weſen. Noch mehr ſchärft er aber die Aufmerkſamkeit für dieſen Charakter durch das zweifelhafte Licht, in welches er ſie anfangs ſtellt. Hier muß ſogleich bemerkt werden, daß das Geiſterreich, welches wunderbar in die natürliche Welt eingreift, ganz im Sinne des Mittelalters ſelbſt in ſich getheilt und getrennt iſt, indem die Menſchen theils durch gute Mächte des Himmels geführt, theils durch tückiſche Weſen der Hölle berückt werden. Unter welchem Einfluſſe ſteht nun die räthſelhafte, jeder Neigung unzugängliche Jungfrau? Schon wenn wir den Vater, ihr Thun und Treiben voller Beſorgniß ſchildern, wenn wir ihn die Worte ſagen hören:

„Bleib' nicht allein und grabe keine Wurzeln
Um Mitternacht, bereite keine Tränke ꝛc.“

wird uns bange. Denn wie kommt Thibaut auf dieſe ganz beſondere Anklagepunkte, wenn ſie durchaus ungegründet ſind? Wie kann der eigne liebevolle Vater dieſe beſtimmten Dinge, wenn er ihrer nicht ganz gewiß iſt, ſo zuverſichtlich vor Andern behaupten? Die Angeklagte kann, im Bewußtſein ihrer Schuld zu ſchweigen ſcheinen, und die myſtiſche Zaubereiche ſelbſt, unter welcher ſie unbeweglich ſteht, macht uns bedenklich. Eben denſelben unheimlichen Eindruck verurſacht endlich das vom Dichter gewählte Zeichen, wodurch es der Jungfrau kund wird, daß die Stunde gefahrvoller Thaten und der Verherrlichung für ſie geſchlagen. Der Helm iſt dem Bertrand in Vaucouleur von einer Zigeunerin aufgenöthigt worden. Sollte ſich nun der Himmel einer Perſon aus der Menſchenklaſſe bedienen, woraus nach dem Volksglauben nicht ſelten die Tücke der Hölle ſich ihre Werkzeuge wählt? — Doch alle Zweifel verſchwinden, zur großen Erleichterung des Leſers, vor den hochbegeiſterten Worten der Jungfrau, und ſie tritt am Ende des Vorſpiels aus dem zweideutigen Dunkel in ihrer eigenthümlichen Geſtalt hervor, wie die Sonne aus dichtem Gewölke.[1]

[1] Nach Viehoff a. a. O.

Ihr Aeußeres läßt der Dichter nicht auf einmal, ſondern nach einem weiſen Kunſtverfahren erſt allmählig vollſtändig erſcheinen. Sogar der abgeneigte Vater muß geſtehen, daß Gott —

„Mit reicher Schönheit ihren Leib geſchmückt,
Mit hohen Wundergaben ſie geſegnet
Vor allen Hirtenmädchen dieſes Thals."

Dann erzählt Raimond als Beiſpiel ihrer Kühnheit und ihrer Körperſtärke, daß ſie dem grimmig wilden Tigerwolf ein Lamm abgerungen habe, welches er im blutigen Rachen ſchon davon trug. Deſſenohngeachtet ſchildert ſie ſich ſpäter ſelbſt als eine zarte Jungfrau, deren unkriegeriſchen Arm Gott mit Kraft rüſte, und in deren zitternder Hand ſich das Schwert ſelbſt regiere, als wäre es ein lebendiger Geiſt. Ihr Blick iſt ernſt, aber die Begeiſterung macht ihr Auge blitzen und ihre Wangen von einem glühenden Feuer ſprühen. Der Ritter Raoul zeichnet ſie im neunten Auftritte des erſten Aktes näher:

„Und aus der Tiefe des Gehölzes plötzlich
Trat eine Jungfrau, mit behelmtem Haupt
Wie eine Kriegesgöttin, ſchön zugleich
Und ſchrecklich anzuſehn; um ihren Nacken
In dunkeln Ringen fiel das Haar; ein Glanz
Vom Himmel ſchien die Hohe zu umleuchten."

Wobei ich bemerke, daß in der erſten Ausgabe: in *gelben* Ringen, ſtand. Im fünften Aufzuge nennt ſich Johanna in der Kenntniß der Natur bewandert und mit ſcharfen Sinnen begabt. Sie ſagt:

„Ich kenne alle Kräuter, alle Wurzeln;
Von meinen Schafen lernt' ich das Geſunde
Vom Gift'gen unterſcheiden — Ich verſtehe
Den Lauf der Sterne und der Wolken Zug,
Und die verborg'nen Quellen hör' ich rauſchen."

So auch in einer ſpätern Stelle, im eilften Auftritt:

„Das wilde Huhn kann ich im Fluge zählen,
Den Falk erkenn' ich in den höchſten Lüften."

Gewiß Eigenſchaften, die ihr bei ihrer Kriegerlaufbahn ſehr zu ſtatten kamen.

Ungeachtet Johanna durch ihren begeiſterten Aufbruch am Schluß des Prologs die Erwartungen auf's höchſte ſpannt, ſo werden dieſe, wenn wir die Jungfrau nun im Hoflager des Königs zu Chinon wieder erſcheinen ſehen, doch übertroffen, da der Moment, in welchem, und die Art und Weiſe, wie ſie in die Handlung eintritt, ſo höchſt entſcheidend und großartig ſind. Der Konnetable von Frankreich hat dem unkriegeriſchen König den Dienſt aufgeſagt, Karl's Kaſſe iſt erſchöpft und ſeine Kroneinkünfte und Zölle ſind auf drei Jahre verpfändet, Orleans iſt nach dem Tode des heldenmüthigen Saintrailles auf dem Punkte, ſich zu übergeben, die beſten Truppen des Heeres, die ſchottiſchen Hülfsvölker, drohen abzuziehen, wenn ſie den rückſtändigen Sold nicht erhalten, ein Beſchluß des Parlaments hat den König und ſeine Nachkommen des Thrones verluſtig erklärt, der junge Heinrich VI. von England iſt in St. Denis unter dem Zujauchzen des Volks gekrönt, der Herzog Philipp von Burgund und des Königs eigne Mutter haben ſich zu deſſen Untergang verſchworen, und der König ſelbſt endlich iſt durch das, was er vom Schickſal und von den Landsleuten und nächſten Verwandten erlitten hat, ſo entmuthigt, daß er über die Loire zurückweichen will und ſeine treuſten Freunde ſich von ihm losſagen. Da erſcheint plötzlich, als alle irdiſche Hülfe verſchwindet, die himmliſche Rettung in der Johanna. Wie durch die Morgenröthe ſich der Tag ankündigt, ſo malt ſich ſchon zum voraus in Raoul's Erzählung des wunderbaren Siegs an der Yonne (Akt 1, Scene 9), die Gottgeſandte. Bekanntlich hatte die hiſtoriſche Johanna mit vielen Hinderniſſen zu kämpfen und mußte manche Prüfungen beſtehen, ehe ſie bei dem Dauphin vorgelaſſen wurde. Ueber alle dieſe Vorkehrungen hinweg reißt uns der Dichter raſch und kühn in die bedeutſamſte Situation ſelbſt hinein. Sie kommt nicht, um Hülfe zu verſprechen: ſie hat bereits geholfen, als ſie unter die Krieger und Höflinge tritt, die den Dauphin umgeben. Der Feind iſt geſchlagen! Jetzt erfüllt ſich das alte Wort der Nonne in Clermont, die geweiſſagt hatte,

ein Weib werde den König zum Sieger über ſeine Feinde machen. Denn überall iſt ein göttliches Walten im Hintergrunde, welches alle Fäden in Händen hat. Wie vor ihrer Ankunft durch die That, ſo bewahrheitet ſich die Prophetin ſogleich bei ihrem erſten Auftreten durch das Wort. Sie erkennt den nie geſehenen König unter ſeinen Hofleuten, und offenbart ihm den Inhalt ſeiner geheimſten Gebete. Der Erzbiſchoff, welcher die Ankunft der Seherin angekündigt hatte, ertheilt ihr, alle religiöſe Scrupel [1] hebend, durch die Worte:

„Vor ſolcher göttlichen Beglaubigung
Muß jeder Zweifel ird'ſcher Klugheit ſchweigen,
Die That bewährt es, daß ſie Wahrheit ſpricht;
Nur Gott allein kann ſolche Wunder wirken,“

gleichſam die Weihe der Kirche. So iſt es die eigenthümliche Funktion dieſes Geiſtlichen in der Tragödie, den religiöſen Standpunkt zu ſymboliſiren, von dem wir das Ganze aufzufaſſen haben. [2] Folgt doch Johanna auch in dem Krönungszuge (Akt 4, Scene 6) unmittelbar nach dieſem Repräſentanten der Kirche, welcher auch, als Johanna's Vater ſie der Zauberei angeklagt hat, entſcheidend in die Handlung eingreift (Akt 4, Scene 11 am Ende). Der Jungfrau ganzes Geſchäft iſt ein heiliges und geht von religiöſen und kirchlichen Zeitvorſtellungen aus.

Schnell iſt ihr Alles ergeben, das Volk hinter der Scene hat ſie als gottgeſandte Retterin begrüßt, der König iſt von ihrer göttlichen Sendung überzeugt, zwei Befehlshaber erbitten ſie ſich zur Oberanführerin des Heeres, die anweſenden Ritter geben durch Waffengeklirr ihren Beifall zu erkennen. Ein jetzt auftretender Herold vom Grafen Salisbury bietet vor der Beſtürmung Orleans einen gütlichen Vergleich an. Sie weiſ't ihn ab, offenbart ihm den Tod des Feldherrn und

[1] Der Dauphin fragt den Erzbiſchoff: „Und darf ich, Biſchoff, darf ich Wunder glauben?“ — was mir eine, dem abergläubiſchen Zeitalter unangemeſſene Frage zu ſein ſcheint. Er hätte vielmehr fragen ſollen: „Und darf ich, Biſchoff **dieſes** Wunder glauben?“

[2] Nach H. Viehoff, a. a. O.

eilt mit den Kriegern fort, um die belagerte Stadt zu retten. Im gehobenſten, erwartungsvollſten Moment fällt der Vorhang.

Man könnte in dieſer Botſchaft des Salisbury, welcher einen Vergleich anbietet, einen Widerſpruch mit der Nachricht der Rathsherrn finden (Akt 1, Scene 3 f.), wornach der Befehlshaber der Stadt mit dem Feind vertragen hat, die Stadt zu übergeben, wenn bis auf den zwölften Tag kein Entſatzungsheer erſcheinen werde. Dieſe zwölf Tage der Vertragszeit ſind noch nicht um, und dennoch will der engliſche Feldherr die Stadt ſtürmen, wenn ſie ihm nicht gütlich übergeben werde. Es könnte daher ſcheinen, als ſei die erſte Geſandtſchaft nur eins der Motive, um die äußerſte Noth des Königs zu ſchildern, und die zweite nur ein Nothbehelf, um die Handlung dramatiſch fortzuführen und den erſten Akt theatraliſch zu beſchließen. Aber ſpäter, ſchon in der erſten Scene des zweiten Aktes, löſ't ſich der ſcheinbare Widerſpruch befriedigend auf: Orleans hatte mit dem Herzog von Burgund vertragen, ſich zu übergeben, aber die Engländer kehrten ſich nicht an die Uebereinkunft. Daher ſagt der Herzog zu den engliſchen Führern von der Stadt Orleans:

„Es war bereit, ſich mir zu übergeben,
Ihr, Euer Neid allein hat es verhindert.“

Wir finden im ganzen Stück nur zwei Männer, die im Widerſpruch mit dem Glauben ihrer Zeit, in Johanna die Wunderthäterin nicht anerkennen, unter den Franzoſen den hochherzigen Dünois, unter den Engländern den löwenmuthigen Talbot. Wenn irgend Jemand, iſt der Held veranlaßt, der eignen Kraft des Menſchen Alles zuzuſchreiben und übernatürliche Einflüſſe zu verwerfen, und ſo kann denn der tapfere Baſtard auf die Wunder der Johanna unmöglich gläubig eingehen, und Talbot's Heldenkraft ſchweift, durch das Unglück geſtachelt, ſo weit über, daß er ſogar die Unſterblichkeit läugnet. Aber der Engländer iſt in dem Drama gezwungen, durch ſeine Wiedererſcheinung nach dem Tode ſeinen Unglauben durch die That zu widerlegen, und der Graf

Dünois fühlt ſich durch die Herrlichkeit der Jungfrau ſelbſt überwunden:

„Nicht ihren Wundern, ihrem Auge glaub' ich,
Der reinen Unſchuld ihres Angeſichts.“

Als ſie bei jenen heftigen Donnerſchlägen am Ende des vierten Aktes, deren Zeugniß ſie durch ihr ſonderbares Benehmen zu bekräftigen ſcheint, von Allen verlaſſen wird, harrt bis zuletzt allein Graf Dünois bei ihr aus:

„Du biſt mein Weib — Ich hab' an dich geglaubt
Beim erſten Blick, und alſo denk' ich noch.
Dir glaub' ich mehr, als dieſen Zeichen allen,
Als dieſem Donner ſelbſt, der droben ſpricht.“

Er, den die Gottheit nicht unmittelbar ergreift, fühlt ſich um ſo mächtiger von der Jungfrau bezaubert, deren hohe Seele von der Gottheit durchdrungen und geheiligt iſt.

Im Anfange des zweiten Aktes ſehen wir überraſchender Weiſe das ſchon vollbracht, was die Jungfrau am Schluſſe des erſten verſprochen hat. Orleans iſt entſetzt, die Engländer ſind geſchlagen. Sie ſammeln ſich in einem Lager, um den Kampf mit dem morgenden Tag zu erneuen. Aber ehe ſie ſich durch den Schlummer erquickt haben, iſt der Wall erſtiegen, Johanna im Lager und die Ueberfallenen ſuchen in rathloſer Flucht ihre Rettung. Das engliſche Lager geht in Flammen auf, Johanna tödtet den Walliſer Montgommery und verſöhnt den ihr entgegentretenden Herzog von Burgund mit ſeinem König.

Man hat die Epiſode mit Montgommery doppelt getadelt, weil ſie für ein Drama einen zu epiſchen Charakter habe, und weil der Dichter ſeine Heldin mit ihren eignen Händen, vor unſern Augen, Blut vergießen läßt. Auf den erſten Vorwurf kommen wir ſpäter zurück, in der letzten Handlung iſt der Dichter zum Nachtheil Johanna's, ſagte man, von der Geſchichte abgewichen. Die hiſtoriſche Johanna erklärte vor ihren Richtern: „Wenn ich meine Standarte beſtändig ſelbſt trug, ſo hatte ich keinen andern Zweck,

als daß ich kein Menſchenblut vergießen wollte; und gewiß, im Treffen habe ich nie einen Menſchen getödtet.“ Wie konnte das fromme Gemüth der Jungfrau im Drama bis zu jener Unmenſchlichkeit und Mordluſt entarten? Oder ſollte es der ächte Geiſt der Offenbarung, die wahre Mutter Gottes der katholiſchen Kirche ſein, welche den jungfräulichen Fuß der Johanna durch Ströme von Blut und über Hügel von Leichen führte? Gar kein Blut mußte die Gottgeſandte vergießen, bloß durch ihre Gegenwart, durch die Begeiſterung, die von ihrem Anblicke ausgeht, durch den Heldengeiſt, mit dem ſie die geweihte Fahne in dem blutigſten Gewühle der Schlacht unüberwindlich voran trägt, mußte ſie ihrem Heere ſiegen helfen.[1]

Freilich ſoll dieſes Drama kein Beleg für die chriſtkatholiſche Offenbarungstheorie, ſo wenig als eine Darſtellung der Geſchichte ſein. Wir können uns die Johanna der Bühne nicht anders denken, als kämpfend: das müßige Zuſchauen würde ihren Heldencharakter aufheben. Auf dem Theater muß der Held das Schwert ſelbſt führen. Johanna's Vaterlandsliebe iſt, wie oben nachgewieſen wurde, durchaus perſönlich, aus demſelben Grunde iſt es auch ihr Haß gegen die Engländer: ſie verfolgt jeden einzelnen Feind und ihre religiös patriotiſche Begeiſterung ſelbſt ſteigert dieſen Nationalhaß bis zu dem Grade, daß ſie ſich berufen wähnt, ſchonungslos jeden Engländer zu tödten, der ihr in die Hände fällt. Stellt ſich hierdurch nicht das allgemeine Schickſal der Menſchheit überhaupt dar, daß die höchſte religiöſe und politiſche Begeiſterung, wenn die Stimme der Menſchlichkeit nicht gehört wird, in blutigen Fanatismus ausartet? Auch das Dämoniſche, wenn es ſich nicht mit dem Menſchlichen verſöhnt hat, führt nicht allein den Mann, ſondern auch die zarte, weiche Jungfrau zum Gräßlichen. Wohl ſteht die tragiſche Heldin nun nicht mehr ſo rein da, als die hiſtoriſche; ſelbſt die Heilige ſollte nicht fleckenlos ſein. Das iſt aber die innere, ſich immer mehr entwickelnde Grundidee in dieſem dramatiſchen Epos, um die ſich das Ganze dreht,

[1] Schiller's dramatiſcher Genius von J. Fr. Schink. Seite 81.

daß Johanna auf ihrer Propheten= und Heldenlaufbahn ſogleich in einem ungeheuern Gegenſatz mit ſich ſelbſt tritt. Nachdem ſie einmal den engen Kreis ihrer Beſtimmung überſchritten hat, muß ſie ihre weibliche, ihre menſchliche Natur verläugnen, um ihren göttlichen Beruf zu erfüllen. Ihre Begeiſterung artet in blutigen Eifer aus, und um ſich ſelbſt zu begreifen und zu rechtfertigen, muß ſie ihre Göttin barbariſch machen:

„Erhabne Jungfrau, du wirkſt Mächtiges in mir;
Du rüſteſt den unkriegeriſchen Arm mit Kraft,
Dieß Herz mit Unerbittlichkeit bewaffneſt du.
In Mitleid ſchmilzt die Seele und die Hand erbebt ꝛc.“

Was das Kant'ſche Pflichtgebot für ſich iſt, das zeigt uns hier, in einem Beiſpiel, pſychologiſch und weltgeſchichtlich ewig wahr, Johanna.

Wenn ſie aber hier, einem weiblichen Achilles ähnlich, wider ihre eigene Natur einem fremden mißverſtandenen Gottestrieb folgt, nach ihrer Rede zu Montgommery:

„Ich muß hier, ich muß — mich treibt die Götterſtimme, nicht
Eignes Gelüſten — euch zu bitterm Harm, mir nicht
Zur Freude, ein Geſpenſt des Schreckens würgend gehn,
Den Tod verbreiten und ſein Opfer ſein zuletzt —“

ſo iſt ſie in den nächſten Scenen ganz ſie ſelbſt, und der Dichter ſcheint abſichtlich das, was ſie wider Willen in höherm Auftrage thun zu müſſen glaubt, und das, worin ſie zugleich ihrem eignen Herzen Gehör gibt, kontraſtirend in zwei folgenden Scenen, neben einander geſtellt zu haben. Hier tritt ſie als ein Friedensengel zwiſchen die Streitenden, an ihrer ſchönen Menſchlichkeit ſchmilzt Burgund's Zorn, vor der Macht ihrer Ueberzeugung beugt ſich ſein herriſcher Sinn, und mit ſanft einſchmeichelnder Ueberredung zieht ſie ihn vollends hinüber auf ihre reine Seite. Es iſt das Kindliche ihres Weſens, was obſiegt, wie der Herzog ſagt:

„Ihre Rede iſt, wie eines Kindes.“

und wie ſie ſelbſt an einem andern Orte andeutet:

„Der Länder und der Könige Geſchick
Liegt ſonnenhell vor meinem Kindesblick.“

In ſo vielen Gedichten, wie z. B. im Genius[1], ſtellt Schiller dem ausgebildeten, reflektirenden Geiſte mit ſeinen weithergeholten Vermittlungen die ſchlichte Natur gegenüber, welche das Wahre und Gute durch Herz und Gefühl unmittelbar rein und voll erfaßt. Eine ſolche Kinderſeele, in welcher allein ſich die Gottheit offenbart, iſt Johanna. Sie iſt ein großer politiſcher Charakter, aber in ſo fern ſie ohne Bewußtſein handelt, bleibt ſie ganz Weib, Hirtin, Kind. Sie läßt ſich unbewußt nur durch des Geiſtes Stimme führen, der ihr gebietet. Wie ganz auf Johanna paßt, was Schiller am Ende des eben angeführten Gedichts vom Genius ſagt:

„Einfach gehſt du und ſtill durch die eroberte Welt.“

Wie aber alle Momente der dramatiſchen Handlung auf's vortrefflichſte motivirt ſind, ſo iſt dieſe Verſöhnung des Herzogs mit ſeinem König ſchon längſt aufs glücklichſte eingeleitet, und Johanna ſchüttelt nur die reife Frucht vom Baume. Längſt hatte Karl ſichere Kunde eingezogen, daß zwiſchen den ſtolzen Lords von England und ſeinem Vetter von Burgund nicht alles mehr ſo ſtehe, wie ſonſt, weßwegen er La Hire an ihn abgeſandt (Akt 1, Scene 4), und nach dem Unglück bei Orleans ſtieg das Zerwürfniß bis zu dem Grade, daß der Herzog im Begriff ſtand, ſich von den Engländern zu trennen. Mit Mühe hielt ihn Iſabeau noch in dem Bunde feſt, bei welchem es ihm jedoch nicht mehr wohl ſein konnte. Denn Iſabeau ſagt ſelbſt:

„Und dieſer Herzog,
Der ſich den Guten ſchelten läßt, verkauft
Sein Vaterland, das Erbreich ſeiner Ahnen,
Dem Reichsfeind und dem fremden Herrn. Gleichwohl
Iſt Euch das dritte Wort Gerechtigkeit.“

[1] Siehe Theil III, Seite 142 f. vergl. Seite 165 f.

Das war der Kaufpreis des Friedens, den, wie Lionel ſagt, die Furie geſtiftet hatte! Damit aber alles Mährchenhafte wegfiele, hat der weiſe Dichter auch in den Charakter des Herzogs von Burgund Momente gelegt, welche jenen raſchen Uebertritt zu ſeinem rechtmäßigen König vorbereiten und erleichtern. Schon in den erſten Scenen des vierten Akts erſcheint dieſer Philipp „der Gute" als ein nachgiebiger, leicht beſtimmbarer und etwas wankelmüthiger Mann. Nur ein Solcher konnte im geheimen, tiefen Gefühl ſeines Unrechts der Jungfrau Gehör geben. So iſt hier alles menſchlich und poetiſch wahr, und das Wunder der Bekehrung iſt, indem es an Bedeutſamkeit nichts verliert, aber an Glaubwürdigkeit gewinnt, hierdurch auf ſeinen idealen Gehalt reducirt.

Mit der Verführung einer Furie beginnt der vierte Akt mit der Verſöhnung eines Engels endigt er. In dieſen letzten Scenen fühlen wir uns von der prophetiſchen Heldin, deren majeſtätiſche Hoheit uns bisher in ehrfurchtsvoller Ferne hielt, durch bezaubernde Anmuth angezogen, und die liebevolle, ſchöne Seite ihres Charakters nach und neben der furchtbar erhabenen legt der Dichter in dem nächſten Aufzug ſogleich weiter aus einander. Johanna, als Friedensgöttin, das Haupt durch einen Kranz geſchmückt, vollendet und befeſtigt die Eintracht, die ſie geſtiftet, dadurch, daß ſie den Herzog von Burgund bewegt, dem Du Chatel zu verzeihen, der ſeinen Vater Johann den Standhaften auf der Brücke bei Montereau 1419 ermordet hatte. Denn obgleich ſie dem Dauphin und dem Herzog nur ihrer *Völker* Schickſale prophezeihen kann, und die Sorel mit den Worten abweiſ't:

„Mir zeigt der Geiſt nur große Weltgeſchicke,"

ſo knüpft ſich die Verſöhnung nothwendig an Individuen, und dem Verſöhnenden wird als Lohn freudige Liebe und Neigung zu Theil. In dieſer Stimmung bieten ihr zwei ruhmgekrönte Helden, Dünois und La Hire, ihre Hand an: aber weder der edlen Ritter Wahl, noch die Erhöhung in den Adelſtand vermag ſie zu irren:

„Denn nicht verließ ich meine Schäfertrift,
Um weltlich eitle Hoheit zu erjagen,
Noch mir den Brautkranz in das Haar zu flechten;“

und als der König mit ſanften Reden ihrem gotterfüllten Buſen, der Liebe ſüße Sehnſucht einflößen will, da erhebt ſie ſich in ihrer ganzen erhabenen Größe:

„Dauphin! Biſt du der göttlichen Erſcheinung
Schon müde, daß du ihr Gefäß zerſtören,
Die reine Jungfrau, die dir Gott geſendet,
Herab willſt ziehn in den gemeinen Staub? ꝛc.“

Aber ſelbſt die Heftigkeit, mit der ſie die irdiſche Neigung zu einem Manne wegwirft, beweiſ't, daß ſie dieſen Gefühlen, zu denen ihre ganze Umgebung, ſelbſt der Erzbiſchoff, ſie auffordern, nicht unzugänglich iſt. Sie wehrt ſich mit dem ganzen Pathos ihrer erhabenen Sendung gegen unbeſtimmte Empfindungen, die ihr um ſo gefährlicher ſind, da ſie ihren Beruf nur vollführt, weil ſie muß. Sie folgt ja mit widerſtrebendem Herzen ihrem „Schickſal.“ Als Montgommery ſie früher bei der Milde ihres zärtlichen Geſchlechtes anflehte, wollte ſie nicht bei demſelben beſchworen, nicht Weib genannt ſein (Akt 2, Scene 7);

„Gleich wie die körperloſen Geiſter, die nicht frei'n
Auf ird'ſche Weiſe, ſchließ' ich mich an kein Geſchlecht
Der Menſchen an, und dieſer Panzer deckt kein Herz.“

So iſt ſie jetzt wohl in einer andern Gemüthsverfaſſung, die ſie beunruhigt, der ſie entfliehen will. Denn ſie ſagt zum König:

„Befiehl, daß man die Kriegstrommete blaſe!
Mich preßt und ängſtigt dieſe Waffenſtille!

und als ein Ritter die Kunde bringt, der Feind ſei über die Marne gegangen, ruft ſie erleichtert:

„Schlacht und Kampf!
Jetzt iſt die Seele ihrer Bande frei!“

So hat der Dichter die Scene, die da kommen ſoll, aufs beſte begründet und für den Zuſchauer vorbereitet, und Johanna ſtürzt eben demſelben Schickſal entgegen, dem ſie aus den weichen Armen des Friedens entfliehen will. Es iſt, als wenn die Prophetin das Bevorſtehende ahnete:

„Weh mir, wenn ich das Rachſchwert meines Gottes
In Händen führte, und im eiteln Herzen
Die Neigung trüge zu dem ird'ſchen Mann!
Mir wäre beſſer, ich wär' nie geboren!"

Wir ſind (Akt 3, Scene 6 und folgende) zum zweitenmal auf's Schlachtfeld verſetzt. Schon iſt Talbot tödtlich verwundet, die Schanze erſtürmt, der Tag gehört den Franzoſen. Johanna aber wird (im neunten Auftritt) durch einen Geiſt, den ſchwarzen Ritter, in eine öde Gegend vom Schlachtfeld weggelockt. — In Goethe's Egmont tadelte Schiller die Erſcheinung der Freiheit in Klärchens Geſtalt, weil ſie uns aus der ſinnlichen Wahrheit jenes Schauſpiels plötzlich in eine Opernwelt verſetze.[1] Aber in das Wunderreich ſeiner romantiſchen Tragödie konnte er mit allem Fug ſelbſt einen Geiſt einführen. Man hätte an dieſer Erſcheinung eben ſo wenig Anſtoß nehmen ſollen, als an den Geſpenſtern und Geiſtern in Shakſpeare's phantaſtiſcher Welt. Das Eindringen des Himmels und der Hölle in die irdiſchen Dinge dramatiſch zu geſtalten iſt ja die Aufgabe Schiller's. Aber wer iſt dieſe geheimnißvolle Figur und was iſt ihr Zweck? Der Dichter hat es nur leiſe angedeutet, wen wir uns unter dem ſchwarzen Ritter — welcher ſeinen Namen vielleicht dem ſchwarzen Prinzen, Eduards III. großem Sohne, verdankt, der ſich an Tapferkeit wohl mit einem Talbot meſſen konnte, — zu denken haben. Er wollte den erhabenen Eindruck, welcher durch alles Unbeſtimmte und Geheimnißvolle erhöht wird[2], nicht durch eine zu klare Zeichnung ſchwächen. Talbot, welcher kurz zuvor als Atheiſt geſtorben war, irrt nach dem Kirchenglauben der Zeit, als ein verdammter Dämon auf der Erde umher und erſcheint in der

[1] Siehe Th. 2, S. 293.
[2] Siehe Bd. 3, S. 328.

Geſtalt des ſchwarzen Ritters der Jungfrau als Geiſt, um jenes Wort faktiſch zu widerlegen, daß von dem Menſchen nichts übrig bleibe, als eine Handvoll leichten Staubs. Das Schemen iſt, wie die Schatten bei Homer, dem Lebenden ähnlich, daher ſpricht die Jungfrau:

„Hätt' ich
Den kriegeriſchen Talbot in der Schlacht
Nicht fallen ſehn, ſo ſagt' ich, du wärſt Talbot.“

Der Geiſt führt ſie trüglich durch verſtellte Flucht vom Schlachtfeld weg, und entreißt hierdurch viele Britten der Todesgefahr. Aber es iſt noch ein zweiter Zweck, welchen der böſe, feindliche Dämon verfolgt. Er heißt die Heldin mitten in ihrem Laufe ſtille ſtehn, am Ziele ihrer Fahrt umkehren — nicht in Rheims einziehen. Aber er warnt ſie nicht, um ſie zu retten — ſo wenig als jene Hexen, Macbeth's Seele durch ihre Warnung vor dem Verbrechen bewahren wollen. Er bedient ſich vielmehr der Wahrheit, die er an ſich ſelbſt erfahren hat, daß das Glück die Treue haſſe und keinem diene bis an's Ende, um die Jungfrau an ſich ſelbſt irre zu machen. Sie erkennt dieſe Abſicht:

„Wer biſt du, doppelzüngig falſches Weſen,
Das mich erſchrecken und verwirren will?
Was maßeſt du dir an, mir falſch Orakel
Betrüglich zu verkündigen!“

und in der tiefſten Bruſt ſagt's ihr der Geiſt, daß das Unglück ihr zur Seite ſtehe. Ein namhafter Schriftſteller[1] ſchreibt über die erſte Aufführung der Johanna, durch die er das Stück erſt kennen lernte: „So wie das ſchwarze Ungethüm daher trat, ſtand die Einleitung des Stücks, beſonders die Zaubereiche, zugleich vor mir, und eine unbeſchreibliche Angſt für Johanna ergriff mich. Sie wird über ſich ſelbſt irre werden, dachte ich; es müſſen Zweifel ſie erſchüttern, ob der Geiſt, der ſie treibt, von Gott oder aus dem Abgrund geſandt ſei. Ich ſah ihre urplötzlich entſtandene

[1] Böttiger in der Minerva für das Jahr 1812. S. 38.

Liebe gegen Lionel — es iſt ſo, dachte ich“ ꝛc. Das bezweckte aber der Dichter nicht, an der Güte ihrer Sache wollte er ſie nicht irre werden laſſen, aber an ihrer Perſon. Blind war die Gottgetriebene in den Männerkampf gezogen — aber ſchnell, in den höhern Kreiſen des Lebens, fiel die wohlthätige Binde von den Augen der viel und innig Geliebten, an der Frühlingswärme des freudigen Gelingens ſchmolz das ſtrenge Herz und ſie fühlte und erkannte ſich als Weib! Das aber war die Bedingung ihrer Miſſion, daß ihr Buſen rein ſei von irdiſcher Neigung!

Jenes verwirrende Phantom verſinnlicht gleichſam ihren innern Zwieſpalt; es gibt nur der ſchlimmen Ahnung ihres Herzens Sprache, und iſt ein Vorbild des Unglücks, welches der eigene Prophetengeiſt ihr ſelbſt weiſſagt. Die ganze Scene ſoll nichts, als den Zuſchauer mit ahnender Angſt erfüllen: ſie ſoll den nahen Fall Johanna's vorbereiten und einführen. Nach dieſer Anlage mußte Talbot, welcher geſchichtlich erſt 1453, zwei nnd zwanzig Jahre nachdem Johanna den Scheiterhaufen beſtiegen, im Treffen bei Caſtillon zugleich mit ſeinem Sohne ſtirbt, ſchon vor ihrem Einzuge in Rheims in der Schlacht bei Patoy 1429 ſeinen Tod finden.

Man kann nicht läugnen, daß dieſer Geiſterſpuck durch zarte Fäden mit dem Ganzen verbunden iſt und etwas verloren da zu ſtehen ſcheint. Wenn das Räthſel nicht ſogleich in der folgenden zehnten Scene Aufſchluß erhielte, wäre es gewiß auch in einem romantiſchen Trauerſpiel fehlerhaft. „Tödte, was ſterblich iſt!“ hatte der verſchwindende Ritter zu ihr geſprochen. Wie ſie nun aber Lionel, der allein von den Führern des engliſchen Heeres noch lebt, ins Antlitz ſchaut, iſt ſie unfähig, auch das Sterbliche zn tödten. Sie verletzt ihr Gelübde, bei unveränderter Aufgabe iſt ſie ſelbſt eine Verwandelte.

Dieſe Stelle, zu welcher von der Scene mit Montgommery an alles hindrängt, iſt eigentlich der Punkt, mit dem die wahre Tragödie innerlich erſt beginnt. Alles Frühere hatte darin, daß die Gottgeſandte in ungetrübter Begeiſterung ihrem hohen Ziele, mit Niederwerfung aller Hinderniſſe,

triumphirend entgegen eilte, den vorherrſchenden Charakter eines erhabenen Epos: kein äußeres Hemmniß iſt der Unwiderſtehlichen ſchreckhaft und ſchmerzlich, und wir betrachten ihre Siegeslaufbahn eher mit jeder andern Empfindung, als mit Mitleid und Furcht. Nur leiſe und allmählig ſehen wir aus dem eignen Herzen der Jungfrau ihrem Gottesbefehl einen mächtigen Feind erwachſen, und in unſrer Scene tritt auf einmal das Göttliche mit dem Menſchlichen, das Heroiſche mit dem Weiblichen, die Pflicht mit der Liebe in einen furchtbar tragiſchen Gegenſatz; zwei Welten ſtoßen feindlich auf einander. Das fühlende Weib kann nicht erfüllen, was die Kriegerin Gottes verſprach.

Der Dichter hätte einfach ſeine Heldin gleichſam im Triumphzuge zu ihrem Ziele führen und ſie ihr Werk in der Schlacht, oder nach der Geſchichte auf dem Scheiterhaufen mit ihrem Tod verſiegeln laſſen können. Dann hätte er aber ein Epos in dramatiſcher Form geſchrieben, deſſen Ausgang allein tragiſch geweſen wäre. Die Aufgabe mußte tiefer gefaßt werden, ſo wie dem philoſophiſchen, ideenreichen Dichter auch ſchon in frühern Stücken ein einfacher Kampf ſeiner Helden mit den Weltformen oder dem Schickſal nicht genügte. Der Räuber Moor will ſich an der Welt rächen, im Widerſtreit mit ſeinem beſſern Gefühl, mit ſeiner Kindes- und Herzensliebe; Fiesko in der ſpätern Bearbeitung gibt der Vaterſtadt Genua die Freiheit wieder, im Konflikt mit ſeinem Ehrgeiz, oder ſtirbt in der erſten Geſtalt des Schauſpiels als ein Opfer ſeiner Ruhmſucht, die im Kampf liegt mit Pflicht und Gewiſſen; Ferdinand in Kabale und Liebe führt Krieg mit den Standesvorurtheilen, im Widerſtreit mit Liebe und Eiferſucht; das Drama Don Karlos ſtellt den enthuſiaſtiſchen Entwurf zweier Freunde, den beſten Staat zu gründen, in Verbindung mit der Leidenſchaft dar[1]); Wallenſtein folgt dem Schickſal, mit widerſtrebendem Herzen, gegen ſeine beſſere Ueberzeugung; und ſelbſt in der Maria Stuart iſt ein Widerſtreit zwiſchen weltlichem und religiöſem Sinn — denn bei aller frommen Reue und Unterwerfung

[1] Siehe Schiller's Werke in Einem Bande, S. 781. 1. m. Oktavausgabe Band 10, Seite 392. Siehe Theil 1, S. 298 f.

unter Gottes Fügung geht ſie in ihrem Liebeshandel mit Leiceſter noch den alten Weg weiblicher Schwachheit. Und ſo iſt denn auch in den Charakter der Johanna ein ſolcher Gegenſatz mit ſo größerm Recht aufgenommen, da ein Kampf der mit göttlicher Kraft ausgerüſteten Jungfrau gegen jede äußere Macht gar kein tragiſches Intereſſe darbieten konnte.

In der Abhandlung über das Pathetiſche nennt Schiller[1] die Darſtellung des Ueberſinnlichen und der moraliſchen Freiheit den letzten Zweck der tragiſchen Kunſt. Dieſes freie Prinzip aber könne der Menſch nur im Widerſtand gegen die Affekte kenntlich machen; der Widerſtand aber könne nur nach der Größe des Angriffs geſchätzt werden. Damit daher das Vernunftweſen im Menſchen ſeine ganze Unabhängigkeit von der Natur offenbaren könne, müſſe der Menſch als Sinnenweſen tief und heftig leiden. In einem Sturme, der die ganze ſinnliche Natur aufrege, ſeine Gemüthsfreiheit zu behalten, dazu gehöre ein Vermögen des Widerſtandes, das über alle Naturmacht unendlich erhaben ſei. Wenn aber kein Affekt vorhanden wäre oder derſelbe nur leicht und flüchtig die Oberfläche der Seele beſtreiche, ſo ſei man nicht überzeugt worden, ob die Faſſung des Gemüthes keine Wirkung der Unempfindlichkeit ſei.

Dieſe Worte gelten von allen angeführten Dramen Schiller's, am ſtrengſten und klarſten aber von der Jungfrau von Orleans, welcher der Dichter in „der lebendigſten Darſtellung die ganze volle Ladung des Leidens gibt, und ſie als empfindendes Weſen bei uns legitimirt, damit wir ihr als einem Vernunftweſen huldigen und an ihre Seelenſtärke glauben“ — und damit ihre äußere Berufung durch Gott ſich als eine innere Berufung durch freie Wahl darthue. Dieſe Selbſtrechtfertigung tritt zwar erſt im dritten Akt ein, aber ſie wirft zugleich ihr Licht auf das frühere Benehmen der Johanna zurück, welches wir jetzt erſt recht begreifen. Die Gottgeleitete wird uns zur Göttlichen, wenn ſie zum zweitenmal das erringt, was ihr zuerſt nur gegeben ſchien. Früher ſtand in der anſpruchsloſen Geſtalt einer Hirtin

[1] Schiller's Werke in Einem B., S. 1161. 1. (Oktavausg. B. 11, S. 470 f.

und mit den lieblichen Zügen der Unſchuld ein fremdes, geheimnißvolles Weſen vor den Augen, welches von uns nicht gefaßt werden konnte, und wir wurden auch durch das Wundervolle von einer gewiſſen ſchauerlichen Empfindung erfüllt. Der Eindruck war, um nach Schiller's Theorie zu ſprechen, der des mathematiſch Erhabenen, welcher im dritten Akt in das pathetiſch Erhabene übergeht. Auch die Jungfrau paart das Heldenſtarke und lieblich Sanfte mit einander — wie Karl Moor.

Der Gegenſatz, in den ſie ſich geſtellt fühlt, iſt kein beliebiger, kein gemachter, ſondern in der menſchlichen Natur tief gegründet. Wir haben ihn durch unſre ganze Biographie in Schiller ſelbſt unter dem Namen des Heroismus der Freiheit und der Humanität des Herzens, kennen gelernt, und er ſtellte ſich uns in Wallenſtein durch den Kampf der Pflicht und Liebe, in den ſich Max mitten hinein geworfen ſieht, trefflich dar.[1] Wie ſich nun ſchon Maria Stuart an jene Epiſode anſchließt,[2] ſo ſetzt ſich dieſe auch bis hierher fort, und jener Konflikt zwiſchen Pflicht und Liebe, welchen Schiller im Wallenſtein nur epiſodiſch behandelte, iſt der Mittelpunkt unſerer ganzen Tragödie.

Der menſchlichſte, weiblichſte Trieb erwacht und macht ſich gerade in dem Augenblick geltend, wo Johanna im Begriff iſt, auf vermeintliches gütliches Pflichtgebot, das Unweiblichſte, Unmenſchlichſte zu thun — den überwundenen Feind zu erſchlagen. Vortrefflich ſcheint mir der Dichter die beiden äußerſten Enden hier an einander geknüpft zu haben. Es muß gerade der blutige Wahn ihrer Sendung ſein, der ihr Herz zur Verzweiflung bringt und zum Widerſtand aufruft. Da wo das Schrecklichſte im Namen Gottes vollbracht werden ſoll, macht die menſchliche Natur, plötzlich mit Allgewalt erwachend, ihre ſiegenden ewigen Rechte geltend, und ihr Herz bricht für den, welchen ſie morden ſollte, in erſter glühender Liebe hervor. Nur wenn Johanna auf der äußerſten Grenze des einen Gebietes ſtand, konnte ſie plötzlich auf das andere hinüber geſetzt werden. Vom aufgezwungenen

[1] Vergleiche Theil IV, S. 47, und Wallenſtein's Tod, Akt 3, S. 18.
[2] Siehe Theil IV, S. 286.

Mord zum liebenden Mitleid iſt nur Ein Schritt. Durch Grauſamkeit vernichtete ſich der göttliche Trieb ſelbſt, und weckte den menſchlichen aus ſeinem Schlummer auf. Nur im ſtärkſten Gegenſatz mit ſich ſelbſt überraſcht Johannen das Weib. So iſt dieſer ſchnelle Wechſel der Empfindungen, dieſes plötzliche Umſchlagen des Charakters, durch den tiefergreifenden Eindruck welchen Lionel auf ſie macht, mit großem pſychologiſchem Tiefblick erfunden, wobei man noch erwägen wird, daß dieſe Seelenveränderung ſchon innerlich vorbereitet war. Daß dem Zufall viel eingeräumt und überhaupt alles auf die Spitze geſtellt iſt, kann nichts deſto weniger zugeſtanden werden. „Die ganze Kataſtrophe, Johanna's Schickſal hängt einzig und allein von der mehr oder minder befeſtigten Schnalle eines Helms ab."

Durch dieſe Wendung hat der Dichter auch die Liebe eingeführt, die in allen ſeinen Stücken mindeſtens epiſodiſch ſpielt, und am wenigſten in einem romantiſchen Drama fehlen durfte. Johanna, wie ſie im vierten Akt auftritt, gehört nun unſerer Gattung, gehört ihrem Geſchlecht an. Ihr Panzer deckt jetzt ein fühlendes Herz. Wir leiden mit der Leidenden.

Der innere Widerſtreit hat ſogleich einen Gegenſatz Johanna's mit der Außenwelt zur Folge — und beide hat uns der Dichter in dem rhetoriſch-lyriſchen Monolog ſo herrlich gemalt. Jetzt, in Rheims am Ziele ihrer Wünſche iſt nur ſie nicht glücklich. Mitten unter einem huldigenden Volke fühlt ſie ſich in einer menſchenreichen Oede. Sie liebt den feindlichen Führer, welchen ſie haſſen ſoll. Auf der Mittagshöhe ihres Glückes ſehnt ſie ſich nach ihrem niedern Stand, aus dem ſtolzen Fürſtenſaal in die väterliche Hütte ihres Dorfes zurück. Zwiſchen den Schaudern des Gewiſſens und den jungen Gefühlen der Liebe und zwiſchen beinahe läſternden Anklagen der hohen Himmelskönigin ſchwankt die Unglücklich-Beglückte hin und her, und zwei Welten ſtreiten ſich um ihren Beſitz. Der Kontraſt wird in der zweiten Scene in anderer Weiſe fortgeſponnen. Vor der von Gott Abgefallenen wirft ſich die Sorel zu Füßen nieder, und ſie hält die Jungfrau, deren unbewachtes Herz gerade jetzt von der

heftigſten Leidenſchaft bewegt wird, für unempfindlich und kalt. In der Sorel ruhigem, nur von Einem Gefühle beherrſchten, ſeinem Glücke ganz hingegebenen Gemüthe ſpiegelt ſich Johanna's Seelenzerriſſenheit. An ihrem Beiſpiel beſtätigt ſich Schiller's ewige Lehre, daß, wer glauben könne, entbehren müſſe, daß zwiſchen Sinnenglück und Seelenfrieden dem Menſchen nur die bange Wahl bleibe. In dieſem Gefühl antwortet ſie auch (Aufzug 3, Akt 4) dem **Dünois**, welcher meint, daß ihr wegen ihrer Frömmigkeit und Heiligkeit gewiß das ſchönſte Glück der Erde blühe:

„Das Glück
Wohnt droben in dem Schooß des ew'gen Vaters."

Von dem Liebesglück der Sorel, welches ſie in ſeinem ganzen Umfang zu faſſen im Stande iſt, blickt ſie mit Entſetzen in den eignen Buſen zurück, und mit Beben zu ihrer Fahne hinauf, die ſie vor dem Könige tragen ſoll. Sie kann ihren Abſcheu vor ſich ſelbſt nicht zurückhalten:

„Gebrochen hab' ich meinen Bund, entweiht,
Geläſtert hab' ich Deinen heil'gen Namen."

Die Reinheit und das Zartgefühl der hohen Seele ſteigern ihre Schuld. Der zweideutige Du Chatel, der am wenigſten fähig iſt, „dieſes dunkel tiefe Weſen" zu begreifen, argwohnt ſchon das Schlimmſte. In den nächſten Scenen trifft ſie mit ihren Schweſtern zuſammen, die von ihren Männern und Bertrand begleitet, auch zu dem Krönungsfeſt gekommen ſind. Die glückliche, heitere, eitle Margot ſteht vor ihr, als ſie, wie von Geiſtern gejagt, aus der Kirche ſtürzt, und die gefühlvolle, ſinnige, ernſtere, beſorgtere Louiſon, welche den armen Mann Claude Marie geheirathet hat, liegt an ihrem Herzen. Die Liebe zu Lionel hat ihre Seele jetzt auch der Schweſterliebe erſchloſſen — denn in dem Prolog ſehen wir ſie ſtreng und lieblos, und Louiſon ſagt kurz vorher:

„Wer ſind wir, daß wir uns
Zu ihrem Glanze rühmend eitel drängen?
S i e   w a r   u n s   f r e m d ,   d a   ſ i e   n o c h   u n ſ e r   w a r ."

Aber ſeit ſie liebt, iſt Johanna eine andere geworden, mit der innigſten Herzlichkeit ſchmiegt ſie ſich an die traute Schweſterbruſt, an welcher ſie ſich augenblicklich in ihrer Jugend Paradies zurück getäuſcht und einzig glücklich fühlt, ſo daß Margot von ihr ſagte:

„Die Schweſter iſt nicht ſtolz; ſie iſt ſo ſanft
Und ſpricht ſo freundlich, als ſie nie gethan,
Da ſie noch in dem Dorf mit uns gelebt.“

Sie will mit ihren Schweſtern entfliehen, als der König mit ſeinem Gefolge auftritt, und der ſich erneuende Gegenſatz zwiſchen dem, wie ſie ſich fühlt, und was man von ihr hält, ſeine höchſte Spitze erreicht und ſich erſchöpft. Es erſcheint ihr Vater, welcher, von Raimond begleitet, ſeinen Töchtern, ohne daß dieſe es wußten, nach Rheims nachgezogen war, und nun in ſeiner phantaſtiſchen Schwermuth öffentlich, um ihre Seele zu retten, ſein Kind der Zauberei beſchuldigt. Die Fragen, welche von Thibaut, von der Sorel, dem Erzbiſchoff und Dünois an ſie geſtellt werden, ſind freilich etwas ſpitzfindig erfunden und alle ſo allgemein gehalten, daß Johanna ſie nicht ſchlechthin verneinen kann. Ob ſie zu den Heiligen und Reinen gehöre? Ob ſie ſich ſchuldig oder unſchuldig fühle? Ob der Feind in ihrem Herzen ſei? — Alle dieſe Fragen können ſowohl auf ihre Teufelskunſt, deren man ſie beſchuldigt, als auf ihren wirklichen Zuſtand bezogen werden. Es kommt dazu, daß ſie, wie ſie ſich nachher gegen Raimond erklärte, den gräßlichen Verdacht, beſonders weil er vom Vater kam und ihn der Himmel durch den Donner gleichſam beſtätigte, für eine Schickung Gottes und eine aufgelegte Buße hält. Man hat dieſes bewegungsloſe Verſtummen einen der größeſten Züge des Stücks und ein erhabenes Stillſchweigen genannt; und mit Recht. Denn Johanna nimmt freiwillig, weil der Himmel es will, die Laſt des ſchwärzeſten Verbrechens auf ſich, um eine kleine Schuld zu büßen. So ſteht ſie demüthig in blinder Unterwerfung und widerlegt die gräßliche Beſchuldigung ihres Vaters und des Himmels durch kein Wort, keinen Blick, keine Bewegung der Hand. Zuerſt ſpricht Du Chatel

ſeinen Verdacht aus, dann verliert der wankelmüthige Herzog von Burgund ſeinen Glauben, der ſchwache König hat gar keine Meinung, aber bis zu allerletzt hält, ſelbſt als der Donner gegen ſie gezeugt, Dünois bei ihr aus, trotz des zweideutigſten Benehmens der Jungfrau, bis er endlich von einem Platz abgerufen wird, wo er Ehren halber nicht mehr bleiben darf. Raimond nähert ſich der ganz Verlaſſenen und ſie eilt an ſeiner Hand in die Verbannung, in den Ardennerwald. Raimond, ihr Liebhaber vom Schäferſtande her, iſt der einzige Mann, deſſen ehrfurchtsvolle Neigung ihr heiliges Gemüth nicht verletzt, dem ſie ſich anvertrauen kann. Der gute Jüngling ſteht zu ihr in einem ähnlichen untergeordneten Verhältniß, wie Brackenburg zu Clärchen in Goethe's Egmont.

Sie kommt nach dreitägigem Irren bei einem wüthenden Sturm in dem Ardennerwald zu Köhlerhütten — wie der fliehende Götz zu den Zigeunern. In dieſer Zeit hat ſie ſich von wilden Wurzeln genährt, und als ſie ſich durch einen Trunk zu laben im Begriff iſt, reißt ihr der aus der Stadt zurückgekommene Köhlerbube, der ſie als die Hexe von Orleans erkennt, den Becher vom Munde, und der Köhler mit ſeinem Weibe bekreuzigen ſich und entfliehen. Jetzt erſt löſ't die hartgeprüfte Büßerin, welche den Raimond, das einzige Weſen, welches ihr treu geblieben war, von ihrer Unſchuld überzeugt gehalten hatte, ihr Stillſchweigen. Sie erklärt ihrem erſtaunten Begleiter, daß ſie keineswegs mit dem Teufel im Bunde ſtehe, jedoch ohne ihre wirkliche Schuld zu nennen. Die Schuld einer Heiligen würde ein Raimond auch kaum verſtanden haben. Dieſe Buße iſt die dritte und letzte Phaſe ihrer Seelenentwicklung, und ihr Bild iſt uns jetzt in vollem Glanze ganz entgegengekehrt, während wir in der erſten nur das Dämoniſche, und in der zweiten das Göttliche mit dem Menſchlichen in Streit erblickten. Anfangs die unerfahrene, jetzt die geprüfte Tugend, welche nach Schiller's eigenem Ausſpruch allein die kanoniſirende Palme erhält. Anfangs ein heiliges Streben in einem ſtreng und kalt verſchloſſenen Herzen, jetzt das Pflichtgefühl in einem Buſen, den Liebe und Theilnahme weihten, den Leid

und Freude menſchlich bewegten. Wie in dem Prolog, iſt auch jetzt ihr tiefer Sinn in ſich verloren, und ſie ſieht hier wie dort das Unſterbliche mit Augen, ſo daß dieſes zweite Schweigen auf jenes erſte bezogen, und aus ihm pſychiſch erklärt werden muß. Die Heldin hat den Kreis der menſchlichen Natur erfüllt und durchlaufen, indem ſie mit dem Heroiſchen allein begann, ſich durch menſchliche Triebe bewegt fühlte, und endlich beide Elemente verſöhnend zu einem Ganzen verband. Aus den Leiden der Verkennung, des Mangels, der Flucht geht ihre Seele neugeboren hervor, und der Orkan hat die Natur gereinigt und ſie ſelbſt:

„In mir iſt Friede! — Komme, was da will,
Ich bin mir keiner Schwachheit mehr bewußt!“

Man muß nun mit Recht fragen, wie ſie ſich trotz dieſer Verkündigung vor dem Wiederſehen Lionel's fürchten kann? Denn gleich nachher läßt ſie ſich, in ihr Schickſal ergeben, von der Iſabeau und ihren Soldaten gefangen nehmen. — Wie konnte ſie ſich auch ohne Waffen zur Wehr ſetzen, und für wen ſollte es die Verſtoßene, die ja ihr Werk, die Krönung des Königs in Rheims, vollendet hatte? — Aber als Iſabeau befiehlt, ſie zu Lionel zu bringen, da will ſie eher ermordet, als zu ihm geſandt ſein, und ruft mit leidenſchaftlichem Ungeſtüm:

„Engländer! Duldet nicht, daß ich lebendig
Aus eurer Hand entkomme! Rächet euch! ꝛc.“

Warum aber? — Wir antworten: Nicht aus Furcht, ſie möchte in ihre frühere Sünde zurückfallen, ſondern aus heftigem Abſcheu vor dem Anlaß ihres Bruchs mit dem Himmel will ſie Lionel nicht wiederſehen.[1] Wenigſtens iſt ſie nachher, als ſie ihm übergeben wird (Scene 9), für alle ſeine Anträge taub. Sie ſieht in ihm nur noch den Feind ihres Volkes und ihren eigenen, und alles zeigt, daß ihre Liebe in der religiös patriotiſchen Begeiſterung untergegangen iſt. Nur in ihren Wirkungen iſt dieſe Liebe zurückgeblieben und trägt reichliche, ſchöne Früchte. Johanna iſt ſeit der

[1] L. F. Huber's Abhandlung über Maria Stuart und die Jungfrau von Orleans, im Taſchenbuch für Damen auf das Jahr 1803. Seite 224.

Weihe des Gefühls und Leidens viel milder und liebenswürdiger geworden, und die eigenthümlichen Kräfte ihres Gemüthes haben ſich zugleich erhöht und geſtärkt. Ihren Feinden überliefert und in ſchweren Banden, während ihr Volk geſchlagen wird, kann ſie ſich nicht mehr für eine vom Himmel Begnadigte halten, ſo daß auch die einſeitigſte Verſtandesaufklärung mit der Johanna, wie ſie im fünften Akte daſteht, zufrieden ſein wird. Sie iſt in ihrem Unglück allein, von der Himmelskönigin verlaſſen, und ſo muß ſie durch ſich ſelbſt den Charakteranſpruch auf ihre Prophetenrolle bewähren. Der Himmel hat ſie in eine Laufbahn geführt, durch die ſie ſich jetzt ſelbſtſtändig hindurch kämpfen muß.[1] Die Wunder — denn ſelbſt die Kettenzerreißung kann nur als eine außerordentliche Handlung angeſehen werden — und der Wunderglaube hören auf, und alles Große endigt in der Charaktergröße der Heldin. Die reinſte, vollſte Seelenentfaltung iſt ihr am erreichten Ziele zu Theil geworden, und ſo iſt ſie reif und würdig, in ein beſſeres Leben aufgenommen zu werden, in ein höheres Daſein empor zu ſteigen. Ihre Verklärung ſteht offenbar im Gegenſatz zu dem Tode des Talbot.

Ueberblicken wir den Charakter im Allgemeinen, ſo kann es uns nicht entgehen, wie Schiller es veranſtaltete, um neben den Wunderwirkungen der Gottheit die Selbſtſtändigkeit der Heldin zu behaupten. Einerſeits nämlich tritt der Seelenadel Johanna's überall ſo glänzend hervor, daß wir ihn als die Urſache der göttlichen Berufung erkennen, und in derſelben nichts als eine Sanktion jenes Seelenadels ſehen. Andererſeits wird das, was die Himmelskönigin, mit dem, was ihre Dienerin erſtrebt, als Eins dargeſtellt, und nachdem Johanna ſich von der Gottheit entfernt hat, kehrt ſie durch Reue, Selbſtverläugnung und Leiden, denen ſie ſich freiwillig unterzieht, zum göttlichen Willen zurück, und ſteht nun im fünften Akt als durch ſich ſelbſt gereinigte, beſtätigte und gerechtfertigte Prophetin und Kriegerin Gottes vor uns. Mit jedem Schritt tritt ihre perſönliche Selbſtſtändigkeit mehr hervor und nimmt im Verfolg die göttliche Einwirkung beinahe ganz in ihr Inneres auf. Endlich ergibt ſich aus der

[1] Siehe Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe, Bd. 6, S. 39.

ganzen Tragödie noch eine andere Wahrheit. Das Göttliche und Menſchliche, das Ueberirdiſche und Natürliche ſind in Eine Totalanſchauung verwoben. Der Glaube an übernatürliche Einwirkung und dieſe ſelbſt, die Fügungen des Zufalls und der Gottheit, der Scharfblick des gottbegeiſterten Herzens und wirkliche Inſpiration ſind ſo fein gemiſcht, daß man meiſt nicht unterſcheiden kann, was der Menſch und die Umſtände thun, und was unmittelbar die Mächte des Himmels vollbringen. Da wir aber die ſich vor uns herrlich entwickelnde Heldin handeln ſehen, von dem Göttlichen aber nur hören, ſo ſind wir geneigt, jener, die unſern ganzen Antheil an ſich reißt, möglichſt viel zuzuſchreiben, und was der Himmel durch und für ſie thut, erhöht und verklärt uns die Jungfrau, aber raubt ihr nichts. Die moraliſche Schätzung ſondert allerdings ſtreng und ſcharf das, was der Menſch ſelbſt will und vollbringt, von dem, was eine höhere Hand, Naturanlage oder Umſtände durch ihn oder an ihm machen; aber die äſthetiſche Betrachtung faßt ohne ſolche Diſtinktion, frei, groß und kühn, ein mit ſich harmonirendes Ganzes als ſolches auf, und es findet ſeine Anwendung auf Johanna, was der Dichter ſagt:[1]

„War er weniger herrlich, Achilles, weil ihm Hephäſtos
Selbſt geſchmiedet den Schild und das verderbliche Schwert,
Weil um den ſterblichen Mann der große Olymp ſich beweget?
Das verherrlichet ihn, daß ihn die Götter geliebt ꝛc.“

Der Hauptcharakter nimmt, wie in dem vorhergehenden Stück, beinahe das ganze Feld der Tragödie ein. Von den Nebenfiguren iſt bisher beiläufig ſchon geſprochen worden, und es braucht nur Einiges noch nachgetragen zu werden. Wie es aber in jedem Kunſtwerk eine Oekonomie der Anlage gibt, ſo gibt es auch in jedem eine Oekonomie der Charaktere, die in Bezug auf den Hauptcharakter gewählt und ausgeführt werden müſſen, ſo daß alle zuſammen ein abgeſchloſſenes Perſonenſyſtem darſtellen. Da iſt nun Johanna ein, durch die Handlung ſich entwickelnder Charakter, die andern Menſchen alle ſind ſtehende Figuren. In den frühern Dramen ſind die Charaktere begriffsmäßig ſchroff und ſchneidend einander entgegengeſetzt, nach den Rubriken des Guten und

[1] Ausgabe in einem Band, Seite 88. 2. u. (Oktavausg. B. 1, S. 435.)

Böſen mit Liebe oder Abneigung durchgeführt, und ſelbſt im Wallenſtein fanden wir noch unverträgliche Charaktere, philoſophiſch ideale und hiſtoriſch reale, neben einander. In der Maria Stuart und in unſerm Stück hat der Dichter dieſe Manier ganz verlaſſen. So ſteht mit der herrlichen Jungfrau die Agnes Sorel, welcher ſich in der enggebundenen Sphäre ihres Geſchlechts alle weibliche Blüthen reichlich entfaltet haben, in einem freundlichen Kontraſt. Johanna iſt die höhere, umfaſſendere Natur, bei welcher das nur als ein Moment erſcheint, worin die Agnes einzig lebt, die aber die ſanfte, liebebeglückte Freundin ganz verſteht, und was ſie fühlt, mächtig ausſpricht (Akt 4, Scene 2.). Wenn Sorel dann das Geſtändniß thut, daß ihr ſchwaches Herz bei der allgemeinen Siegesfreude doch nur mit dem Einen Geliebten beſchäftigt ſei, ſo ſpricht auch ſie Johanna's Schickſal aus. Denn auch dieſe bezieht, nach weiblicher Weiſe an die Perſon und an das Bild der Sache gefeſſelt, alle ihre Ideen auf den König, auf die Himmelskönigin, auf poſitive Kirchenſatzungen ihrer Zeit. Der Charakter Karls VII. iſt, wie ſchon früher angedeutet, durch die Neigung beider Frauen beſtimmt: er muß beſſer ſein, als ſein Original in der Geſchichte. Doch iſt er ſeiner ſchweren Aufgabe nicht gewachſen und eignet ſich zu nichts weniger, als zum König, wenn gleich ſein erſtes Königswort: Gnade! iſt. Durchweg liebenswürdig, nicht ohne perſönlichen Muth, dem Freunde und der Geliebten treu, iſt er zu gutmüthig ſchwach und friedliebend, um den Krieg ſtandhaft zu führen, und ſucht „die rauh barbar'ſche Wirklichkeit“ durch ſüße Liebesträume zu vergeſſen, die der Dichter romantiſch genug ausſchmückt. Dann bewegen ſich drei, ſehr gut unterſchiedene, wenn auch nicht individuell ausgemalte Liebhaber und Anbeter um die Sonne der Tragödie: der muthige, ungeſtüme Dünois, der tapfere und beſcheidene La Hire und der ſchöne, edle Held Lionel. Alle verehren Johanna als eine Inſpirirte oder ſind durch ihre hohe Perſönlichkeit bezaubert. Ihr eigener Vater, anfangs auch der Herzog von Burgund und Du Chatel halten ſie nach der Volksmeinung der Feinde für eine Zauberin, und nur der unbeugſame, felſenfeſte Talbot und die unnatürliche Iſabeau ſtehen vereinzelt, und verwerfen jeden

höhern Einfluß des Himmels oder der Hölle. Iſabeau ſagt zu den engliſchen Soldaten (Akt 5, Scene 5):

„Sie eine Zauberin? Ihr ganzer Zauber
Iſt euer Wahn und euer feiges Herz.“

Iſabeau iſt der alleinige extreme Charakter des Stücks; ſie gleicht der dramatiſchen Eliſabeth, wenn ſie auch den Schein des Guten nicht mehr achtet, und es iſt, als habe der Dichter es ſchildern wollen, wie das Weib entartet, welcher die Scham gebricht. Es iſt ſonſt nicht abzuſehen, warum er ihren Uebertritt zu den Engländern gar nicht motivirt hat, wozu ihm die Geſchichte die Thatſachen hätte liefern können. Iſabelle, Tochter Herzog's Stephan III. von Baiern, war in den bürgerlichen Unruhen auf die burgundiſche Partei zu treten, genöthigt worden, und da der Herzog von Burgund ſich nach der Ermordung ſeines Vaters, Johann des Standhaften, an England anſchloß, weil der Dauphin jeden Vergleich zurückwies, ſo kam der Vertrag zu Troyes 1420 mit Heinrich V. von England zu Stande, daß dieſer Karl's und Iſabelle's Tochter heirathen, und die Krone Frankreich's an den Sprößling dieſer Ehe kommen ſollte. Es war alſo ihr Enkel, Heinrich VI. von England, den Iſabelle in St. Denis krönen ließ.

Aber wahrſcheinlich ſollte die Franzoſen eine Heilige, die Engländer eine Dienerin der Hölle führen. Wenigſtens müßte bei der Aufführung der Charakter dieſer Frau, die auch nicht einen einzigen liebenswürdigen Zug hat, durch das anmuthigſte, gefälligſte Spiel gemildert, aber nicht, wie wir es häufig auf Bühnen ſehen, durch ein widriges Aeußere noch geſteigert werden.

Das Romantiſche aber iſt nicht allein in dem Kern und in den Charakteren der Tragödie, ſondern iſt auch in ihrer ganzen Form ausgedrückt.

Die Gattung geſtattete einen freiern Gang der Handlung, daher finden wir hier einen häufigern Wechſel des Orts, als in den beiden frühern Dramen. Der Prolog eröffnet ſich in Dom Remy; von hier werden wir in des Königs Hoflager zu Chinon verſetzt, wo der ganze erſte Akt weilt. Im zweiten befinden wir uns zuerſt in einer von Felſen begränzten Gegend vor Orleans, dann öffnet ſich der

Proſpekt, daß wir das engliſche Lager in Flammen ſehen. Im dritten Aufzug hat Karl **VII.** ſein Hoflager ſchon an der Marne aufgeſchlagen; dann verwandelt ſich mit dem ſechsten Auftritt der Schauplatz in eine, mit Bäumen bekränzte freie Gegend, und bald werden wir auf eine andere Seite des Schlachtfeldes geführt, wo Johanna mit dem ſchwarzen Ritter und Lionel zuſammen trifft. Im vierten Aufzug ſind wir bei der Jungfrau in einem feſtlich geſchmückten Saale in Rheims, und gleich darauf ſehen wir den Krönungszug vor der Kathedralkirche. Der letzte Aufzug verſetzt uns in einen wilden Wald, hierauf in das franzöſiſche Lager, dann auf den Wartthurm der Engländer, die Johanna gefangen halten, und endlich auf das Schlachtfeld, wo ſie ſtirbt. Das Stück hat dreizehn Ortsveränderungen. Eben ſo dehnt ſich die Zeit, die im Wallenſtein und in der Maria Stuart ſo eng zuſammen gezogen iſt, hier weiter aus. Der Prolog und der erſte Auftritt ſind durch eine geraume Zeit getrennt, indem die Reiſe von Dom Remy nach Chinon und eine Schlacht dazwiſchen fallen. Eben ſo iſt zwiſchen dem erſten und zweiten Aufzug ein Zeitraum vergangen, der durch den Weg nach Orleans und die Entſetzung dieſer Stadt weggenommen wird. So muß man ſich auch eine Zeit verſtrichen denken zwiſchen dem Ende des zweiten und dem Anfang des dritten Akts, damit der König Zeit gewinne, nach Chalons an der Marne vorzurücken, und zwiſchen dem dritten und vierten, daß er nach Rheims marſchiren und hier einziehen könne. Von dem Krönungstag aber bis zum fünften Aufzug, wo Johanna im Walde bei der Köhlerfamilie wieder erſcheint, ſind es drei Tage. Raimond ſagt zur Jungfrau:

„Drei Tage ſchon ſeid ihr
Herum geirrt, der Menſchen Auge fliehend,“ ꝛc.

Auch zwiſchen der ſechsten und ſiebenten Scene des letzten Auftritts muß man einige Zeit in Gedanken einſchieben, da in der ſiebenten Scene die Franzoſen, nach Dünois Worten, weil ſie die Führerin verbannt haben, von den Engländern ſchon bedrängt worden, während letztere im fünften und ſechsten Auftritt dieſe Verbannung erſt erfahren, und es muß für den Weg Raimond's aus den Ardennen nach dem

franzöſiſchen Lager, ſo wie für die Transportirung Johanna's nach dem Wartthurm eine gute Zeit in Anſpruch genommen werden. Als aber die Franzoſen die Gefangennehmung erfahren haben, greifen ſie die Engländer ſogleich an. Wenigſtens ſagt Dünois:

„Frei muß ſie ſein, noch eh' der Tag ſich endet.“

Es gehört zum Charakter der romantiſchen Tragödie, daß ſie frei von einem Ort zum andern wandert, und nur innerhalb der einzelnen Akte iſt die Einheit der Zeit möglichſt beibehalten. Welch eine Verſchiedenheit gegen die zwei vorhergehenden Dramen!

Aber auf dieſem weiten Spielraum hält ſich die Tragödie dennoch in Schranken, und weiß ſich durch ſich ſelbſt zu zügeln. Die Handlung iſt in gewiſſe Stationen gegliedert, und man kann in Wahrheit ſagen, daß der Schluß jedes Akts eine Epoche derſelben iſt. Die Abreiſe der Jungfrau von ihrem Vaterdorf, der Aufbruch nach Orleans, die Verſöhnung des Burgund mit ſeinem König nach der Beſiegung der Feinde, der Abfall der Jungfrau, ihre Verbannung und ihr Tod, ſind die leuchtenden Hauptmomente und zugleich die Ziele der einzelnen Akte. Ungeachtet alles zu dem Ende hindrängt, ſo iſt nach dem epiſchen Styl[1] dennoch jeder Aufzug ein ſelbſtſtändiges Ganzes, und jeder in theatraliſcher Hinſicht außerordentlich befriedigend abgeſchloſſen. Das Pathos ſteigert ſich in der Sphäre jedes Aktes am Schluſſe auf's höchſte, jeder überragt den vorhergehenden und das Ganze endigt ſich majeſtätiſch, wie die Apotheoſe des Herakles.[2] Das Erhabenſte der Menſchheit wird hier nicht mehr lyriſch, wie in der Wallenſtein-Epiſode, ſondern wahrhaft dramatiſch und an beſtimmte Zeit und Religionsvorſtellungen gebunden vor Augen geſtellt, und der Dichter bedurfte keiner beſondern idealen Perſonen mehr, weil er das Wundermädchen ſelbſt ideal zu geſtalten verſtand, ohne ſie der Sphäre ihres Geſchlechtes und der Geſchichte zu entrücken.

Gewiß iſt unſere Tragödie, hinſichtlich der Charakterauffaſſung der Hauptperſonen, für die dritte Periode das, was

[1] Siehe Band 4, S. 157.

[2] Vergl. Schiller's Werke in einem Bande S. 74. 2. (Oktavausg. B. 1, Seite 371.)

Don Karlos für die erſte. Die ewige Welt, welche in Schiller's erhabenem Freiheitsgefühle lebte, und die ſchönen humanen Triebe, die ſein Herz erwärmten, hat er in beiden Stücken gleichermaßen eigens verkündigt, indem er in dem frühern, die Rolle vertheilend, den Poſa zum Wortführer des erhabenen, und ſeinen Freund zum Vertreter des ſchönen Elements machte, in dem letzten aber beide Prinzipien in der Heldin ſelbſt als Gottesgebot und Menſchenliebe vereinigte. Die Jungfrau iſt ein weiblicher Heldenprophet, wie Marquis Poſa ein männlicher. Dieſe Aehnlichkeit beider Charaktere wird aber durch die entgegengeſetzte Behandlung derſelben verdeckt. In Don Karlos haben die Figuren kein anderes Geſchäft, als uns ihren Charakter rhetoriſch lyriſch und didaktiſch vorzuerzählen; in unſerm Drama ſehen wir die Hauptperſon unter temporären und lokalen Bedingungen zu einer feſten und objektiven Form ſich ſelbſt entwickeln.

Was die Durchführung der Anlage betrifft, ſo trägt die Tragödie über alle frühere den Preis davon, und kann in dieſer, wie in jeder andern Hinſicht nicht genug bewundert werden. Schiller ſelbſt, hielt ſie nicht mit Unrecht für das vorzüglichſte ſeiner Stücke.[1] Die Handlung enthält keinen einzigen innern Widerſpruch, ja keinen Mangel, deren wir in frühern Dramen ſo manche zu rügen hatten. Nirgends eine Lücke, alles gehörig motivirt; und der Dichter ſcheint es ſich zur beſondern Pflicht gemacht zu haben, die Glaubwürdigkeit, die dem Stück wegen ſeiner Wunder abgeht, ihm durch eine höchſt natürliche, klare und folgerechte Entfaltung zurückzugeben. Alles iſt voraus überdacht, eingeleitet, und die Scenen verſchiedener Akte werfen Licht auf einander. Alles Einzelne ſteht in Verbindung zum Ganzen und auch das Geringfügige hat der Dichter bedeutend zu machen gewußt, z. B. jenes Schmuckkäſtchen der Sorel (Akt 1, Scene 4), welches zum zweitenmal erſcheint (Akt 4, Scene 3), und ſo zugleich das Pfand der ſich hingebenden Liebe und der Verſöhnung wird. Indem die Tragödie zugleich auf das Weſentliche der Sache eng zuſammen gezogen iſt, und doch Raum und Zeit in die Weite gegeben ſind, hat ſie

[1] Siehe Böttiger in der Minerva für das Jahr 1815. XL.

zugleich einen einfach erhabenen und einen freien, kühnen Gang, ganz ihrem Inhalt entſprechend.

Die Scene mit Montgommery, die man der Tragödie zum Fehler angerechnet hat, darf nicht in dem Sinn Epiſode genannt werden, wie z. B. die Liebesgeſchichte des Max und der Thekla. Bekanntlich hat Schiller dieſe Scene im Geiſte der Homeriſchen Dichtung gebildet. Ihm ſchwebten Stellen der Iliade vor, wie jene,[1] wo ſich der Sohn des Priamus, Lykaon, vor Achilles niederwirft, und ihn um ſein Leben fleht, dieſer aber ſeinen eigenen Tod als Motiv einer Unerbittlichkeit anführt:

„Schaueſt du nicht, wie ich ſelber ſo ſchön und groß an Geſtalt bin?
Denn dem edelſten Vater gebar mich die göttliche Mutter!
Doch wird mir nicht minder der Tod und das harte Verhängniß
Nah'n, entweder am Morgen, am Mittag, oder am Abend.“

Oder er dachte an den Tod des Antenoriden Iphidamas,[2] der durch Agamemnon's Hand fällt bedauernswürdig von ſeiner jungen Gattin getrennt, ehe er der Liebe Glück genoſſen, oder an Adraſtos,[3] welcher dem Menelaos die Knie umſchlingt, und großes Löſegeld verſpricht, wenn er ihn retten wollte:

„Fahe mich, Atreus' Sohn, und nimm vollgültige Löſung,
Viel Kleinode verwahrt der begüterte Vater im Hauſe,
Erz und Goldes genug und ſchön geſchmiedetes Eiſen.
Hievon reicht mein Vater dir gern unermeßliche Löſung
Wenn er mich noch lebend erforſcht bei den Schiffen Achaia's.“

Wenn nun das Wort, daß Johanna verpflichtet ſei, alle Engländer in der Schlacht zu tödten, keine leere, unglaubliche Verſicherung ſein ſoll, ſo müſſen wir ſie daſſelbe erfüllen ſehen; und das ſehen wir hier. Zugleich malt ſich in der Unmännlichkeit des jungen Walliſers die verſteinernde Furcht des ganzen Heeres, und es muß wiederholt werden, daß dieſes Gemälde, wo die Kriegerin dem fremden Gebote gehorchend mit ſich ſelbſt in Widerſpruch handelt, der gleich folgenden Verſöhnungsſcene kontraſtirend entgegen ſteht, wo Johanna ihrem eigenſten Herzen freudig Gehör geben und ihr innerſtes Weſen entfalten darf. So iſt dieſe Scene in

[1] Ilias 21, 34 ff.
[2] Ilias 11, 221 ff.
[3] Ilias 6, 37 ff.

das Triebwerk des Ganzen trefflich eingefügt, und man kann nur die breite Ausführlichkeit an ihr tadeln, die mehr epiſch, als dramatiſch iſt. So ſagt Hegel,[1] die Gründe, welche der Walliſer, um ſie zu bewegen, weitläufig ausführe: ſeine Wehrloſigkeit, der Reichthum des Vaters, der ihn mit Golde auslöſen werde, die Milde des Geſchlechts, zu welchem Johanna gehöre u. ſ. w., eigneten ſich ſchon an und für ſich, weil ſie objektive Verhältniſſe beträfen, mehr für das Epos, und die ruhige Expoſition derſelben ſei epiſcher Art. „In der gleichen Weiſe," fährt er fort, „motivirt der Dichter den Umſtand, daß Johanna ihn anhören muß, äußerlich durch die Wehrloſigkeit des Bittenden, während ſie ihn doch dramatiſch genommen gleich beim erſten Anblick ohne Zögern tödten müßte, da ſie als unrührbare Feindin aller Engländer auftritt, und dieſen verderbenbringenden Haß mit großer Rhetorik ausſpricht und dadurch rechtfertigt, daß ſie dem Geiſterreiche durch den furchtbar bindenden Vertrag verpflichtet ſei,

„Mit dem Schwert zu tödten alles Lebende, das ihr
Der Schlachten Gott verhängnißvoll entgegenſchickt."

Käme es ihr nur darauf an, daß Montgommery nicht unbewaffnet ſterben ſolle, ſo hätte er, da ſie ihn ſo lange ſchon angehört hat, das beſte Mittel am Leben zu bleiben in ſeinen Händen: er brauchte nur nicht wieder zu den Waffen zu greifen."

Dieſes Faktum läßt ſich nicht in Abrede ſtellen, es erſcheint aber tadellos, wenn wir es in ſeinem tiefern Zuſammenhang betrachten. Während das alte Drama zwiſchen dem Epiſchen und Lyriſchen die ſtrenge ſchöne Mitte hält, iſt das moderne durch ſich ſelbſt berechtigt, ſich ins Epiſche auszubreiten, weil es dieſer breitern Ausführung des Aeußerlichen durch tiefere lyriſche Seelenenthüllung wieder das Gleichgewicht hält. Indem das moderne Drama einen größern Reichthum der Gemüthswelt aufnimmt, muß es nothwendig auch weiter in die äußere Welt einſchlagen und ſich feſtwurzeln, um auf ſeinem Fleck zu bleiben, und nicht allzuſehr in die Innerlichkeit und ſomit aus ſeiner Gattung herausgezogen zu werden.

[1] Aeſthetik 3, S. 385.

Schiller's Johanna hat nun wirklich, wie manche hiſtoriſche Stücke Shakſpeare's, nicht allein in der Scene, wo der weibliche Achilles den Montgommery erlegt, ſondern vielmehr von dem Prologe an bis zu dieſer Scene einen epiſchen Charakter, und das dramatiſche Pathos macht ſich erſt von der unmittelbar folgenden Verſöhnungsſcene an in immer ſteigendem Grade geltend. Wir ſehen ein harmloſes Hirtenmädchen auf göttlichen Befehl ihre Heimath verlaſſen, und durch eine Reihe von Wundern theils wohl mit Antheil, theils aber auch mit Abneigung den höhern Befehl vollbringen. Nur einzelne Andeutungen laſſen uns in den Himmel ihrer Seele und in den Reichthum ihres Herzens ſchauen; im Ganzen iſt ſie ein verſchloſſenes Weſen, uns beinahe ein eben ſo großes Geheimniß, als ſich ſelbſt. Erſt als ſie den Herzog von Burgund verſöhnt, erſt als ſie die Bewerbung von Dünois und La Hire abweiſ't, als ſie von Liebe zu Lionel ergriffen wird, treten die dämoniſchen Mächte, die bisher durch die Götter ſymboliſch vertreten waren, und die ſchön menſchlichen Triebe aus ihrem Buſen — tritt ſie ſelbſt ganz aus ſich hervor, und wird durch dieſe Selbſtſtändigkeit, innerlich wahrhaft zum Mittelpunkt des Ganzen. Hiemit hebt erſt die wahre dramatiſche Handlung an, während alles Vorhergehende äußere Vorfälle, meiſtens Kriegsbegebenheiten waren, welche ſelbſt im dramatiſchen Dialog ihren vorherrſchend epiſchen Charakter nicht verläugnen.

Dieſes epiſche Element tritt nun in der Scene, worin der Walliſer ſeinen Tod findet, in ſeiner Spitze hervor, und deßwegen hat ſie der Dichter auch ſchon durch die metriſche Form unterſchieden und ausgezeichnet. Dieſe drei Auftritte ſind nämlich in jambiſchen Trimetern geſchrieben, welche Schillern wegen der Cäſur nach der fünften Silbe viele Mühe machten, ihm bald aber auch ſo ſchön und volltönend erſchienen, daß es ihm ſchwer fiel, nachher wieder zu den Fünffüßlern zurück zu kehren. Wir finden in einem Briefe an Goethe, daß er Hermann's Metrik gebrauchte, um ſich die Theorie dieſes Versmaßes klar zu machen. Einige Verſe haben die Cäſur nach jeder Dipodie, z. B.:

„Der Schlachten Gott verhängnißvoll entgegen ſchickt;“

und manche haben einen anapäſtiſchen Anfang, wie:

„Denn dem Geiſterreich, dem ſtrengen, unverletzlichen“ ꝛc.

In wenigen Verſen iſt eine Silbe oder zwei zu wenig:

„Doch tödtlich iſt's, der Jungfrau zu begegnen,“

und andere ſind ſiebenfüßig:

„Du biſt des Todes! Eine britt'ſche Mutter zeugte dich!“

Man ſieht, daß es dem Dichter ſchwer wurde, dieſes Metrum, wodurch er dem Gemälde zugleich ein alterthümliches Gepräge geben wollte, rein durchzuführen. Aber die meiſten Verſe haben die Cäſur dem Sinn und den Worten gemäß nach der fünften Silbe, und nirgends iſt der fehlerhafte Einſchnitt des Alexandriners in der Mitte der zweiten Dipodie zu finden und die rhythmiſchen Reihen der Silben und Worte ſind faſt durchgehends mit ihrem Inhalt in der vollkommenſten Uebereinſtimmung. Kleine Unebenheiten kommen nicht in Betracht bei dem wohlklingenden prachtvollen Fluß des Ganzen.

Auch durch Stanzen, die der neuern epiſchen Poeſie angehören, und durch lyriſche Versmaße, ſo wie durch den häufigen Gebrauch des Reims hat der Dichter das weite Terrain ſeiner Tragödie behauptet, und ſie zugleich über die gemeine Naturwahrheit hinaus ins freie Reich des äſthetiſchen Scheins zu ſpielen geſucht, und es iſt in dieſem Stücke die höchſte Freiheit im Rhythmus, Metrum und Reim, und die meiſte Wechſelbeſtimmung dieſer Formen und des Inhalts. Die Jamben ſelbſt ſind fließender und reiner als in Schiller's frühern Dramen, beſonders ſind die rhythmiſchen Einſchnitte in den meiſten Verſen ſehr ſchön beobachtet. Der erſte Monolog Johanna's am Ende des Vorſpiels iſt in Ottaverimen vorgetragen, und dieſe gereimten Strophen ſind, wie ein Kritiker bemerkt, durch das gereimte Metrum am Ende der Rede des Thibaut äußerſt ſchön mit den vorhergehenden reimloſen iambiſchen Rhythmen vermittelt. Einen ähnlichen Wechſel finden wir im zweiten größern Monolog Johanna's, am Anfang des vierten Aufzugs, wo die epiſchen Schilderungen in Ottaverimen, die elegiſchen Gefühls- und Gedankenergüſſe in lyriſchen Strophen von kürzern, meiſt trochäiſchen Zeilen ausgedrückt ſind. Höchſt vortrefflich iſt hier, wie

auch an ſonſtigen Stellen, der Gebrauch, den der Dichter von der Muſik gemacht hat. Die Melodie hinter der Scene, ſtimmt nicht allein mit den Gefühlen zuſammen, in welche der Heroismus der Jungfrau hinſchmilzt, ſondern gibt denſelben auch Nahrung, ſo daß wir ihren Verdruß verſtehen, wenn ſie zu Sorel ſpricht:

„O möchte ſiebenfaches Erz
Vor euern Feſten, vor mir ſelbſt mich ſchützen!“

Dieſer Monolog iſt durch die Muſik gewiſſermaßen ein „elegiſches Melodrama.“ Als Johanna und der König mit den Seinigen (Akt 3, Scene 5) in die Schlacht ziehen, drücken die erſchallenden Trompeten den Muth des franzöſiſchen Heeres aus, und wir hören das „wilde Kriegsgetümmel,“ ehe wir es ſehen.

Die Sprache endlich hat hier bei aller klaren, einfachen Natürlichkeit, dem Inhalt entſprechend, eine ſolche Kraft, Hoheit und Bilderpracht, daß kein früheres Drama mit dieſem verglichen werden kann, und daſſelbe in dieſer Hinſicht den graden Gegenſatz von Wallenſtein bildet. Frankreich z. B. heißt bald das Paradies der Länder, das Gott liebt, wie den Apfel ſeines Auges, bald iſt es ein Schild, auf dem Talbot liegt, wie der Held, und das er nicht laſſen will, bald iſt es ein Kahn, an Englands Meerſchiff angebunden, und ſo ſtellt ſich der gehobenen Seele alles unter bildlichem Ausdrucke dar. Ganz im Geiſte der Zeit ſind auch die häufigen bibliſchen Anſpielungen und Vorſtellungen. Der alte Thibaut vergleicht die Iſabeau mit der ſtolzen Jeſabel. Der König Karl, den Johanna übrigens gefliſſentlich immer Dauphin nennt, ja von dem ſie ausdrücklich bemerkt, daß er vor ſeiner Krönung noch nicht König ſei, ſagt in Bezug auf Frankreich:

„Soll ich, gleich jener unnatürl'chen Mutter,
Mein Kind zertheilen laſſen mit dem Schwert?“

Auch die Worte des Erzbiſchoffs (Akt III, Scene 3):

„Mein Meiſter rufe, wann er will; dieß Herz
Iſt freudenſatt und ich kann fröhlich ſcheiden,
Da meine Augen dieſen Tag geſehn!“

ſind bibliſch, und die in Ketten betende Johanna vergegenwärtigt ſich Gottes Allmacht durch die Erinnerung an Simſon (Akt 5, Scene 10), der blind war und gefeſſelt, „und ſeiner ſtolzen Feinde bittern Spott erduldete."

Zuletzt noch ein Wort über das Verhältniß dieſer Dichtung zur Geſchichte. Wilhelm Schlegel ſagt, Shakſpeare's, wiewohl aus ſeinem nationalen Geſichtspunkte parteiiſche Darſtellung ſei dennoch weit hiſtoriſcher und gründlicher — und doch macht Shakſpeare bekanntlich die Pücelle in ſeinem Heinrich VI. zu einer Zauberin und leichtfertigen Dirne. Solger äußert ſich:[1] „Schiller's Jungfrau von Orleans rührt eben aus der Neigung zu einem ganz undramatiſchen und unpraktiſchen Idealiſiren der Geſchichte. Seine Abſicht war hier das ſogenannte Romantiſche, wie es ihm in den unbeſtimmten Bildern, welche die neu aufgewachte Neigung dazu ſkizzirt hatte, dunkel vorſchweben mochte. Dieſes Stück ſchwebt daher größtentheils in der Luft, beſonders ſchadet ihm die ganz willkürliche Annahme des Wunders, die ohne Zweifel Niemand durch die Kraft der Darſtellung überzeugt. Aber eben dieſes Spiel mit dem halb Wahren und halb Unwahren reizt die Menge, weshalb das Stück viel Glück machte, und doch muß es ſich leider heut zu Tage auch durch den, bis zum Unſinn ausgeputzten Krönungszug in der allgemeinen Gunſt erhalten." Beide Männer gehören derſelben Kunſtſchule an, und ſie beurtheilen die Schiller'ſche Schöpfung nach dem fertigen, mitgebrachten fremden Begriffe des hiſtoriſchen Drama's, nicht objektiv aus ſich ſelbſt heraus. Es iſt ein eitles Geſchäft, eine neue Erſcheinung nach alten Regeln zu meſſen, die von einem verſchiedenartigen Genre abſtrahirt ſind. — Beſonders iſt es getadelt worden, daß der Dichter ſeine Heldin nicht auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden läßt, und Schlegel ſagt:[2] „Ich weiß nicht, ob der aufgewandte Farbenzauber, der denn doch nicht ſo glänzend iſt, als man ſich's denken könnte, das darüber eingebüßte ſtrengere Pathos vergütet. Die Geſchichte der Jungfrau von Orleans iſt auf's genaueſte beurkundet, ihre höhere Sendung wurde von ihr ſelbſt und großentheils von

[1] Nachgelaſſene Schriften und Briefe, 2. Bd. S. 621.
[2] Dramatiſche Vorleſungen S. 411 f.

ihren Zeitgenoſſen geglaubt, und brachte die außerordentlichſten Wirkungen hervor. Das Wunder konnte der Dichter dahin geſtellt ſein laſſen, wenn ihn der Zweifelgeiſt ſeiner Zeitgenoſſen davon ablenkte, es für wahr zu geben; und das wahre ſchmachvolle Märtyrerthum der Verrathnen und Verlaſſnen würde uns tiefer erſchüttert haben, als das roſenfarb erheiterte, welches Schiller im Widerſpruch mit der Geſchichte ihr andichtet.“ Aber von allem andern abgeſehen, hätte der Dichter, wenn er hierin der Geſchichte treu geblieben wäre, die Liebe Johanna's zu Lionel und hiemit den tiefen Seelenkonflikt ausſchließen müſſen, durch welchen er erſt auch den göttlichen Befehl und die Wunderwelt in das innere Leben der Jungfrau einführte und ſie ſelbſt, die bisher nur die Trägerin ihrer Thaten war, zu deren wirklichen Urheberin macht. Alles das wäre mehr äußerlich und ganz undramatiſch geblieben, und aus einer handelnden Johanna wäre eine duldende geworden, ſo daß ſich hierin nur das Sujet der Maria Stuart wiederholt hätte. Wenn wir ihre Geſchichte in den Urkunden und Erläuterungen von Del Avendy leſen, ſo iſt es nicht zu verkennen, daß ſich dieſe Begebenheiten und dieſer Charakter in ihrer hiſtoriſchen Wirklichkeit durchaus nicht für das Drama eigneten. Schiller ſchreibt an Goethe, er habe das Hiſtoriſche zum Theil überwinden müſſen, aber es in ſeinem möglichſten Umfange benutzt. Der Dichter hat in ganz beſtimmte Zeit- und Volksverhältniſſe und in beſtimmte Religionsvorſtellungen, ohne den Geiſt des Mittelalters zu verletzen, den ewigen Gehalt der Menſchheit getragen, wie er ſich ihm in dem Mikrokosmus ſeiner Seele verkündigte.

In dem Gedicht, das Mädchen von Orleans, hat er uns den Geiſt ausgeſprochen, in welchem er ſein Drama ſchuf. Dieſes Gedicht hatte in dem Taſchenbuch für Damen auf das Jahr 1802, wo es zuerſt erſchien, die Ueberſchrift: Voltaire's Pucelle und die Jungfrau von Orleans. Der urſprüngliche Titel zeigt uns ſeinen Inhalt beſtimmt an, denn es wird in ihm durchweg die Jungfrau von Orleans der famoſen Pücelle des Voltaire entgegengeſetzt, ſo daß die Verſe zu den antithetiſch behandelten Stücken gehören, von denen ich früher gehandelt habe.[1]

[1] Siehe Band III, S. 137 — 144.

In dieſer Weiſe ſpricht Schiller ſich auch in einem Briefe an Wieland aus: „Sie haben, mein herzlich verehrter Freund, mir zu Anfang dieſes Jahrs mit Ihrem Sokrates und ſeiner Freundin Lais ein ſo angenehmes Geſchenk gemacht, daß ich herzlich wünſche, es auf meine Art, d. h. ſo gut als ich's habe, wieder wett machen zu können. Anſtatt einer Hetäre ſende ich Ihnen hier eine Jungfrau, und möchte dieſe nur keine ſchlechtere Figur unter den Jungfrauen ſpielen, als Ihre Lais unter den Freundinnen. Beide haben übrigens dieß mit einander gemein, daß ſie zwei übelberüchtigte und liebenswürdige Damen wieder zu Ehren zu bringen ſuchen; und Sie werden mir zugeben, daß Voltaire ſein Möglichſtes gethan, einem dramatiſchen Nachfolger das Spiel ſchwer zu machen. Hat er ſeine Pücelle zu tief in den Schmutz herab gezogen, ſo hab' ich die meinige vielleicht zu hoch geſtellt. Aber hier war nicht anders zu helfen, wenn das Brandmal, das er ſeiner Schönen aufdrückte, ſollte ausgelöſcht werden.“ Schiller läßt hier ſeine und die geſchichtliche Johanna in einander übergehen. Wenn es in der erſten Strophe heißt:

„Im tiefſten Staube wälzte dich der Spott“

und in der zweiten:

„Doch, wie du ſelbſt, aus kindlichem Geſchlechte,
Selbſt eine fromme Schäferin, wie du,
Reicht dir die Dichtkunſt ihre Götterrechte“ 2c.

ſo kann nur die hiſtoriſche Johanna gemeint ſein; dagegen iſt in dem Verſe: „Dich ſchuf das Herz!“ 2c. von der Schiller'ſchen die Rede. In den Zeilen der dritten Strophe dagegen:

„Doch fürchte nicht! Es gibt noch ſchöne Herzen,
Die für das Hohe, Herrliche erglühn,“

faßt er beide zuſammen, indem er die durch die Poeſie verklärte und verewigte Johanna anredet. Mit Recht hat man geſagt, Schiller habe ſich um die Jungfrau verdienter gemacht, als der Papſt Kalixtus III., welcher im Jahre 1456 ihren Prozeß revidiren und ſie für unſchuldig erklären ließ. Der deutſche Sänger hat ſie heilig geſprochen. In einem erhöhten unverwelklichen Daſein wandelt ſie, wie der Heldenjüngling der Iliade, durch die ſich ablöſenden Geſchlechter, wie es ihr verheißen iſt:

„Dich ſchuf das Herz, du wirſt unſterblich leben!“

Digitized by Google

Digitized by Google